Staatliche Bibliothek
Regensburg

Art. 140
(1

Artes. 140 (1

Zur
Königl. Bibliothek
in
Regensburg.

Prange

Christian Friedr. Prangens,

Magisters der Weltweisheit und der freyen Künste

Entwurf

einer

Akademie

der

bildenden Künste.

Worin die

Ersten Gründe

der

Zeichnungskunst, Maler- Kupferstecher- Bildhauer- und Baukunst

erklärt werden.

— — — — — plura docebit
Natura ante oculos praesens; nam firmat et auget
Vim ingenii, ex illaque artem experientia complet.

du Fresnoy.

Erster Band.

Halle im Magdeburgischen,
zu finden in der Rengerischen Buchhandlung
1778.

K. Kreisbibliothek zu Regensburg

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Seiner
Hochfreyherrlichen Excellenz
dem
Hochgebohrnen,
gnädigen und Hochgebietenden Herrn

Herrn Carl Abraham

des heil. Römischen Reichs
Freyherrn von **Zedlitz**

Sr. Königl. Majestät in Preussen
Hochbetrauten wirklichen Geheimen Staats-
und Justitz-Minister,
obersten Präsidenten des königl. Oberconsistoriums
und aller geistlichen Sachen, Obercurator
sämmtlicher königl. Universitäten
ꝛc. ꝛc. ꝛc.
Erbherrn auf Cansdorf und Michelwitz.

Meinem gnädigen und grossen
Gönner.

Hochgeborner Reichs-Freyherr
Hochgebietender
Herr Geheimer Staats-
und Justitz-Minister
Gnädiger Herr!

Die unermüdete Vorsorge, welche **Ew. Excellenz** für die Erhaltung und das Wachsthum der Wissenschaften anwenden, ist Ursache, daß ich mich erkühne **Dero** hohen Namen diese akade-

mische Schrift mit unterthänigen Gehorsam zu widmen. Dero Leutseligkeit, Gnädiger Herr, Dero Liebe gegen die Gelehrsamkeit, Dero Einsicht in die schönen Künste und Wissenschaften erwecken in mir die Hoffnung einer gnädigen Aufnahme. In diesen Gedanken werde ich durch die Beyspiele dererjenigen bestärkt, die es auf gleiche Art gewagt haben, Ew. Hochgebornen Excellenz Gnade sich zu empfehlen. Die Begierde, Studirende auf Akademien zur Erkenntniß der schönen Wissenschaften anzuführen, wird ermuntert und belebt, wenn diejenigen,

wel-

welche sich denselben widmen, die Erlaubniß haben, ihre Arbeiten Personen zu überreichen, auf deren Schutz sich Künste und Wissenschaften verlassen dürfen, Was ist also billiger, als daß ich **Ew. Excellenz** gegenwärtige, obgleich geringe Schrift, mit gebührender Ehrfurcht, als eine Frucht meines akademischen Studirens vor Augen lege, und mir hierzu ferner **Dero** vielvermögenden Beystand und unveränderliche Gnade für meine fernere Bemühungen um die Künste, unterthänigst ausbitte. Solche unverdiente Gewogenheit wird mich zu einem unermüdeten Fleiß aufmuntern

und mir immer mehr Gelegenheit verschaf-
fen, der Welt zu zeigen, wie groß die
Ehrfurcht sey; mit welcher ich ersterben
werde

Hochgeborner Reichs-Freyherr
Hochgebietender
Herr Geheimer Staats-
und Justitz-Minister
Gnädiger Herr
Ew. Hochfreyherrlichen Excellenz

Halle
den 1 April
1778.

unterthänigster
Prange.

Vorrede.

Der Nutzen und Einfluß der Zeichen- und Kunstschulen auf das allgemeine Wohl des Staats, welchen unser jetziges Zeitalter immer mehr und mehr einsehen lernt, wird in Absicht dieser Schrift für mich das Wort reden. Der reine Geschmack, welches der Endzweck der schönen Wissenschaften ist, trägt allemal sehr vieles bey, den Geschmack in einem ganzen Lande zu bilden und unvermerkt auch auf viele andre Sachen und selbst auf

die geringen Handwerker auszubreiten. Ich könnte weitläuftig diesen Satz auseinander setzen, wenn solches dem Inhalt einer Vorrede gemäß wäre.

Mein Eifer, dem Vaterlande zu dienen, brachte mich auf den Gedanken einen Plan zu einer Zeichenschule zu entwerfen, deren Absicht eigentlich nicht ist, grosse Künstler zu bilden, sondern vornehmlich auf die Verbesserung des Geschmacks und solcher Werke und Arbeiten abzielt, welche im gemeinen Leben vorkommen. Ich wuste, daß es bisher an einen Lehrbuch, worin die bildenden Künste als ein Ganzes betrachtet werden, gefehlet hat. Es ist wahr, man hat sehr viele gute und gründliche Schriften, die Künste betreffend, aber sie sind blos einzelne Abhandlungen, und es giebt noch eine weit grössere Anzahl dieser Schriften, welche vielmehr als metaphysische Compendia anzusehen, als daß sie Anfängern deutlichen Unterricht und brauchbare Grundsätze hätten liefern wollen. Sollten nicht vielmehr einem Künstler oder auch Liebhaber gewisse leichte theoretische Regeln nöthig seyn, wornach er sich bilden und seinen Geschmack verbessern könnte? Vielleicht ist eben dieser Mangel eines guten Lehrbuchs

von

von den bildenden Künsten, eine von den Ursachen, daß dis Studium so wenig gründlich getrieben wird, daß noch so viele Leute so gar von den Universitäten weder die ächten Grundsätze noch einmal einen historischen Begriff dieser Wissenschaften mitbringen. Wie viele junge Leute haben einen natürlichen Trieb und auch eine angeborne Fähigkeit in diesen Künsten mit guten Erfolg zu arbeiten. Sie lernen sie leicht, aber es fehlt ihnen blos an einen hinlänglichen und allgemeinen Unterricht. Ich weiß dieses aus meiner eignen Erfahrung; ich weiß wie viel Mühe es kostet, ohne Lehrmeister und ohne schriftlichen Unterricht etwas hierin zu leisten. In der That gründet sich meine geringe Wissenschaft in den schönen Wissenschaften größtentheils auf Fehltritte, die ich auf dieser Laufbahn begangen. Eine angeborne Neigung und eine gewisse Art von Genie half endlich bey mir diese Schwierigkeit überwinden. Ich wählte die Natur, diese unerschöpfliche Quelle der Nachahmung und Schönheit zum Muster; ich ahmte sie ohne Wegweiser gleichsam blindlings nach; ich wuste nichts von jenen Schätzen des menschlichen Verstandes, worauf Italien stolz seyn kann, und welche ich durch Lesung der kostbarsten Schriften erst kennen lernte.

Mein

Mein Wunsch war daher von Stunden an dieser, daß jemand die Einsichten so vieler Gelehrten, welche davon geschrieben, benutzen, das Wesentlichste und Wissenswürdigste ausziehen, das Ueberflüßige weglassen und uns von dem Ganzen einen Unterricht mittheilen möchte, der eben so sehr von aller ermüdeten Weitschweifigkeit, als von trockner Kürze entfernt wäre.

Ich habe es also gewagt, und die Materialien, welche dazu hinlänglich vorhanden, gesammlet, und in einer gewissen Ordnung vorgetragen. Zu dem Ende habe ich auch die meisten der unten genannten Schriften gelesen und mit prüfender Aufmerksamkeit verglichen. Allein, je weiter ich meine Schritte fortsetzte, desto unerschöpflicher kamen mir die Quellen vor, welche mir weit mehr verborgene Schätze und Geheimnisse der Künste darboten, als meine Kräfte zu erreichen vermögend waren. Mein Buch konnte also für jetzt nichts anders als ein Entwurf werden, der gleichsam das Resultat der von vielen andern angestellten Untersuchungen enthält.

Es könnte mir aber jemand den Einwurf machen, wie ist es möglich, daß einer, welcher niemals

mals selbst Anweisung gehabt noch die Werke der Alten studiret, eine so wichtige und weitläuftige Wissenschaft zu behandeln unternimmt? Ich sehe diese Frage schon voraus und man wird mir den freundschaftlichen Rath geben, ich sollte erst, wie man zu sagen pflegt, die Welt kennen lernen, vielleicht würde mir alsdenn meine jetzige Absicht besser glücken? Es ist weit von mir entfernt, daß ich dieses letztere läugnen sollte, und man würde mich mit Recht eines sehr grossen Stolzes beschuldigen können, wenn ich diesen Rath nicht für vortheilhaft und mit den größten Dank erkennen wollte. Aber vielleicht dienen dennoch folgende Gründe zu meiner Entschuldigung. Das Glück hat den mehresten und auch mir die Betrachtung der ursprünglichen Werke der Kunst versagt. Non cuilibet licet adire Corinthum — und ich werfe meinen Freunden die Frage auf, ist es absolut nothwendig, daß man Rom und die Antiken muß gesehen und unter der Aufsicht eines grossen Meisters studirt haben? Kann nicht ein anhaltender Fleiß und eine glückliche Gabe der Natur diesen Mangel ersetzen? Es wird wohl Niemand die erste Frage mit einem dictatorischen Ja beantworten noch die letztere schlechterdings läugnen können. Ich kann zur

Unter-

Unterstützung meiner Meynung die Beyspiele der größten Männer anführen. Herr Wille schreibt in einen Briefe an Herrn Füeßli in Zürch: „Ich bewundre „Sie mehr, da sie es (Italien) nicht gesehen haben, „und so groß geworden sind, als ich Sie bewundern „würde, wenn Sie es gesehen hätten, und grösser „geworden wären; die Schwierigkeiten welche Sie „in ihren Vaterlande angetroffen, überwiegen die „Schwierigkeiten der römischen Maler unendlich.„ Uebrigens bin ich keineswegs von Eigenliebe so eingenommen, daß ich mir die Verdienste eines Füeßli beymessen sollte. Ich bin sehr wohl von den Abstand, welcher sich zwischen mir und ihn befindet, überzeugt, und werde jederzeit die Schwachheiten und Fehler in meinen Arbeiten erkennen.

Aber nunmehro muß ich auch meinem Leser nähern Unterricht von meiner Unternehmung ertheilen. Dieser Entwurf ist nichts anders, als ein kurzer Begriff alles dessen, was zur Kenntniß eines Künstlers gehört. Meine Absicht ist zugleich, Anfängern eine Anweisung dazu in die Hände zu liefern, und solche in öffentlichen Stunden durch einen mündlichen Vortrag weiter zu erklären. Ich fand in dieser Absicht

für nöthig, zuerst die Grundsätze der Zeichenkunst und Malerey zu geben und die Theile derselben in einer Ordnung vorzutragen, wie sie, meiner Meynung nach, auf einer Akademie der Künste studirt werden müssen. Dieser erste Theil meines Buches ist blos theoretisch, und ich habe demselben ein Schema der Baukunst beygefüget, weil sie eigentlich zu den schönen Künsten, nicht aber zur Mathematic gehöret. Hierauf folgt im zweyten Theile eine praktische Abhandlung aller bildenden Künste, wobey ich mich der Kürze um desto mehr beflissen, je mehr es dabey auf mündlichen Unterricht ankommt. Nachdem ich also eine vorläufige Kenntniß davon beygebracht, so liefere ich in dem dritten Theile eine kurze Geschichte der schönen Künste. Ich handle von den Ursprung, Fortgang und den Schicksalen einer jeden einzelnen Kunst, von den berühmtesten Männern, so sich darin hervorgethan haben, von den vorzüglichsten Kunstwerken und von den besten Hülfsmitteln und Quellen, woraus mehr Unterricht geschöpft werden kann.

Hierinnen besteht nun der allgemeine Anblick dieses Entwurfs zu einer Akademie der schönen Kün-

ste. Kenner mögen urtheilen, wie weit es mir dabey gelungen ist; aber damit darf ich mir wohl ohne Vorwurf der Eitelkeit schmeicheln, daß mein Plan einen kurzen und sichern Weg führet, ob gleich hier und da Zusätze und Verbesserungen angegeben werden könnten, welche zur Vollständigkeit desselben gehören. Man urtheile also über die Wahl der Stücke, ihre Anordnung und eingestreuten Betrachtungen. Die Verbesserung meiner Fehler werde ich von einem unpartheyischen Richterstuhle erwarten. —

Mî sat erit specimen clari monstrasse laboris.

Inhalt
des ersten Bandes.

Erster Theil.
Theoretische Abhandlungen der bildenden Künste.

Allgemeine Einleitung in dieselben.
I. Von den schönen Künsten überhaupt. Seite 3
II. Von dem Begriff und Gegenstand der Zeichnungskunst und Malerey. 5
III. Von der Nachahmung in den zeichnenden Künsten. 6
IV. Von dem Werkzeug oder Materialien, womit man nachahmt 11
V. Von der Manier im Zeichnen. 22
VI. Von den verschiedenen Arten der Zeichnungen. 25
VII. Von dem Nutzen, Nothwendigkeit und Annehmlichkeit der Malerey. 27
VIII. Von den Mitteln und Hindernissen bey Erlernung der Zeichnungskunst und Malerey. 32

Erster Abschnitt.

Von der Geometrie in der Zeichnungskunst. 52

Zweyter Abschnitt.

Die erste Stufe der Zeichnungskunst.
Cap. I. Von Zeichnung nach Rissen und Gemälden. 73
Cap. II. Von der Zeichnung des menschlichen Gesichts und der übrigen Gliedmassen. 77
Cap. III. Von den Verhältnissen des menschlichen Körpers überhaupt. 81
Cap. IV. Von den Verhältnissen insbesondere. 83
Cap. V. Von den verschiedenen Verhältnissen in Absicht auf das Alter und das Geschlecht. 84
Cap. VI. Von den übrigen Umständen, welche in den Verhältnissen einige Verschiedenheit verursachen. 88
Cap. VII. Von der Schönheit des menschlichen Körpers insbesondere. 89

Inhalt.

Cap. VIII. Von Zeichnung des menschlichen Körpers, welcher aufgerichtet stehet. Seite 93
Cap. IX. Von den Handlungen oder Bewegungen des menschlichen Körpers. 99

Dritter Abschnitt.

Vom Licht und Schatten.
Cap. I. Vom Licht und Schatten überhaupt. 98
Cap. II. Von Austheilung des Lichts und Schattens. 100
Cap. III. Von der Schattirung. 109

Vierter Abschnitt.

Von der Draperie. 111

Fünfter Abschnitt.

Von dem Ausdruck.
Cap. I. Von dem Ausdruck überhaupt. 117
Cap. II. Von dem besondern Ausdruck oder Gemüthsbewegungen überhaupt. 119
Cap. III. Von den Wirkungen der verschiedenen Leidenschaften in Absicht auf das Gesicht und die übrigen Theile des Körpers insbesondere. 130

Sechster Abschnitt.

Von der Erfindung und Anordnung. 148

Siebenter Abschnitt.

Von der Perspectivkunst in der Malerey. 158

Achter Abschnitt.

Von der Anatomie. 164

Neunter Abschnitt.

Die zweyte Stufe der Zeichenkunst. Von Zeichnung nach Rundwerken und nach dem Leben. 172

Zehnter Abschnitt.

Von dem Copiren. 177

Eilfter Abschnitt.

Von der Farbengebung.
Cap. I. Von der Natur und den Eigenschaften der Farben. 179
Cap. II. Von der Farbengebung überhaupt. 184
Cap. III. Von dem Einfluß des Lichts und Schattens auf die Farben. 187

Cap.

Inhalt.

Cap. IV. Von dem Einfluß der Luft auf die Farben. Seite 191
Cap. V. Von den Wiederscheinen. 193
Cap. VI. Von der Brechung der Farben. 195
Cap. VII. Von der Harmonie und Vereinigung der Farben 196
Cap. VIII. Wie man durch den Gebrauch und Mischung der Farben die eigentliche Farbe dieses oder jenes Gegenstandes hervorbringen soll. 202
Cap. IX. Von der Behandlung oder Manier in der Farbengebung. 204

Zwölfter Abschnitt.
Von der Portraitmalerey. 205

Dreyzehnter Abschnitt.
Von der Landschaftsmalerey. 220

Vierzehnter Abschnitt.
Von den übrigen Gegenständen der Malerey. 230

Funfzehnter Abschnitt.
Von der Beurtheilung eines Gemäldes, und wie man Kunstwerke mit Nutzen studiren soll. 237

Sechzehnter Abschnitt.
Von der Bildhauerkunst. 242

Siebenzehnter Abschnitt.
Von der Baukunst oder Architektur.
A. Ueberhaupt. 246
B. Insbesondere
I. Von den wesentlichen Theilen eines Hauses, deren Verbindung und Unterstützung. 249
II. Von der Anlage der Gebäude. 259
III. Von den Eingängen in das Gebäude und in die Zimmer desselben. 261
IV. Von den Treppen. 262
V. Von den Fenstern. 263
VI. Von den Schornsteinen, Caminen und Oefen. 264
VII. Von den ausserwesentlichen Vollkommenheiten eines Gebäudes. 266
VIII. Von den verschiedenen Arten der Gebäude und wie sie anzugeben insbesondere. 267
IX. Von den Bauanschlägen. 270
X. Von den Baurissen. 270

Zweyter

Inhalt.

Zweyter Theil.

Praktische Abhandlungen der bildenden Künste.

Erster Abschnitt.
Vom Tuschen und Illuminiren. Seite 275
Zweyter Abschnitt.
Von der Miniaturmalerey. 281
Dritter Abschnitt.
Von den übrigen Arten der Wassermalerey. 286
Vierter Abschnitt.
Praktische Handgriffe bey mathematischen Rissen. 289
Fünfter Abschnitt.
Von der Pastellmalerey. 298
Sechster Abschnitt.
Von der Oelmalerey. 307
Siebenter Abschnitt.
Vom Freskomalen. 323
Achter Abschnitt.
Von der mosaischen Arbeit. 329
Neunter Abschnitt.
Von der Email- und Porzellänmalerey. 334
Zehnter Abschnitt.
Von der Glasmalerey. 345
Eilfter Abschnitt.
Von der Wachsmalerey. 349
Zwölfter Abschnitt.
Von dem Kupferstechen. 357
Drenzehnter Abschnitt.
Von der Bildhauerkunst. 373
Vierzehnter Abschnitt.
Von der Steinschneiderkunst. 379

Theore-

Theoretische Abhandlungen der bildenden Künste.

Erster Theil.

Allgemeine Einleitung.

I.

Von den schönen Künsten überhaupt.

§. 1.

Die eigentliche **Kunst** ist eine Fähigkeit, durch Fleiß, Einsicht und Uebung die schöne Natur nach gewissen Regeln nachzuahmen, und sie ins Vollkomne zu setzen. Hierdurch unterscheiden sich die **schönen Künste** von den **mechanischen.** Letztere haben es vornemlich mit den Bedürfnissen und Bequemlichkeiten des Lebens zu thun, und beruhen mehr auf Handarbeiten, als auf Witz und Nachdenken.

§. 2.

Der Künstler theilt seine Empfindungen von den Gegenständen, welche er nachahmt, mit, entweder durch

die **sinnliche Vorstellung** und **Abbildung** der Gegenstände selbst, oder durch **sinnliche Zeichen**, oder durch **beides zugleich**.

§. 3.

Was die Vorstellung und Abbildung der Gegenstände selbst betrift, so geschieht dieses entweder in das **Runde und Erhabene**, oder auf der **Fläche**. Das erstere geschieht in der **Bildnerey**, das andere in der **Zeichnungskunst** und **Malerey**; beyde Künste aber werden mit einen gemeinschaftlichen Namen **bildende** oder **zeichnende Künste** genannt.

§. 4.

Die Bildnerey in weitläuftigen Verstande begreift wiederum verschiedne andere Künste unter sich, nemlich: 1) die **eigentliche Bildhauerkunst** (sculptura) welche sich mit Bildsäulen beschäftigt, so entweder **ganz in das Runde**, oder in **das Halbrunde fallen**. 2) Die **Form und Steinschneiderkunst**, welche blos Bildnisse in einer Fläche eingräbet oder erhöhet. Gemeiniglich pflegt man auch noch alle diejenigen Künste zu den bildenden zu rechnen, welche unmittelbar auf der Zeichnungskunst beruhen, und ohne dieselbe nicht können erlernet werden. Dahin gehöret aber hauptsächlich die **Baukunst**.

§. 5.

Die übrigen schönen Künste welche man nicht bildende zu nennen pflegt, will ich nur in Vorbeygehen anführen. Es sind nemlich die **sinnlichen Zeichen**, welche sich der Künstler zum Ausdruck der Bilder bedient, entweder **vorübergehende**, z. E. Geberden, Bewegungen, Töne und Worte; ihrer bedienen sich Tanzkunst,

kunst, Schauspielkunst, Beredsamkeit, Dichtkunst, Tonkunst, oder **dauerhafte** und **beständige**, diese sind Bilderschrift, Hieroglyphen, Buchstabenschrift. Ich übergehe hier alle diese Künste, und beschäftige mich blos mit denjenigen, welche auf der Zeichnungskunst und Abbildung der Gegenstände selbst gegründet sind.

II.

Von dem Begriff und Gegenstand der Zeichnungskunst und Malerey.

§. 6.

Die **Zeichnungskunst** (ars diagraphica seu delineandi) ist die Wissenschaft, die Natur durch bloße Züge auf einer Fläche nachzuahmen. Die **Malerey** (pictura) hingegen besteht in einer Nachahmung der Natur durch Züge und Farben zugleich. Die erstere kann ohne diese, nicht aber die Malerey ohne Zeichnungskunst bestehen. Sie ist gleichsam die Seele aller bildenden **Künste**, und ein Gemälde ohne Zeichnung läßt sich kaum gedenken. Die schönsten malerischen Farben von der Welt, werden nichts, als Farben vorstellen, so lange sie nicht durch die Zeichnung in Ordnung gebracht werden und das Leben erhalten.

§. 7.

Zeichnen heißt also, die Natur mit dem, was sie in den Augen veränderliches in sich hat, durch Linien auf eine Fläche nachahmen. Eine **Malerey** oder **Gemälde** ist daher eine durch die Zeichnung und Farben hervorgebrachte Nachahmung der Natur. Hieraus folget, daß ein Gemälde vollkommner ist, als eine Zeichnung.

§. 8.

Der **Umriß** (contorno, contour,) welcher das Hauptwerk in der Zeichnung ist, ist nichts anders, als die obere Fläche und die Linien eines Körpers, so denselben umgeben und einfassen. Er ist, so zu sagen, nur eine eingebildete Linie, in der wirklichen Zeichnung aber der Zusammenhang aller äussersten Linien, welche einen Körper umgeben und ihn sichtbar machen. Einige wollen behaupten, der Umriß sey die Luft, welche den Körper oder die Figur umringt, welches aber unrichtig ist.

III.

Von der Nachahmung in den zeichnenden Künsten.

§. 9.

Bey der Nachahmung in den bildenden Künsten überhaupt, besonders in der Zeichnungskunst kömmt es auf vier verschiedene Stücke an: 1) was nachahmt, 2) was nachgeahmt wird, 3) was man dazu für ein Werkzeug gebraucht, 4) was für eine Art und Weise oder Manier dabey angewendet wird.

§. 10.

Was nachahmt, ist die Kunst des Zeichners und Malers. Was aber nachgeahmt wird, sind alle Gegenstände der Natur, so wol **wirkliche** als **mögliche**. Beyde können von verschiednen Inhalte seyn. Sie mögen aber nach der Verschiedenheit des Inhalts schön oder häßlich, fürchterlich oder angenehm, moralisch gut oder böse seyn, so bleiben sie demohngeachtet ein Vorwurf der zeichnenden Künste, und werden bewundert, wenn sie die

Hand

Hand des Künstlers schön und der Natur ähnlich ausgedruckt hat. Hieraus folget, wie groß der Umfang dieser Kunst sey, wie viel Theile die Zeichnungskunst in sich begreift, da die Anzahl der Gegenstände in der Natur so groß ist. Man pflegt aber ihre Theile gemeiniglich nach den verschiedenen Reichen der Natur festzusetzen, und theilet sie ein in die Zeichnungskunst des Menschen, der Thiere, der Landschaften und der Blumen.

§. 11.

Die Nachahmung der **wirklichen** Gegenstände, das heißt derjenigen, welche die Natur von selbst hervorbringt, erfordert folgende Regeln: 1) man muß den Gegenstand, den man nachahmen will, jederzeit vor Augen haben, es sey denn, daß man schon durch öfteres nachahmen ihn auswendig zu machen gelernt habe; 2) die wirklichen Gegenstände müssen so getreu als möglich nachgeahmt werden, und es hat bey ihnen nicht allezeit eine Verschönerung statt. Hierin bestehet die Aehnlichkeit mit der Natur, als die Hauptabsicht bey jeder Nachahmung derselben. Die Aehnlichkeit selbst beruhet mehr auf der Nachahmung der Form des Erhabenen als in der Farbe.

§. 12.

Wählet man blos **mögliche** Gegenstände zur Abbildung, und sollten sie auch höchst unwahrscheinlich seyn, so hängen diese mehr von unsern Willkühr, Erfindung und Einbildungskraft ab, und es findet in diesem Fall allezeit die Regel statt, daß man sich dabey die schöne Natur zum Muster vorstelle. Unter der schönen Natur überhaupt aber verstehe ich alle Vollkommenheiten, welche bey den abzubildenden Gegenständen möglich sind. Diese müssen sich nicht nur auf die Theile, sondern auch auf das

Ganze erstrecken; obgleich zuweilen eine besondere Schönheit eines einzigen Theils dem ganzen Werke einen Beyfall verschaffen kann. Es besteht also die Nachahmung der möglichen Gegenstände darin, die Schönheiten der Natur zu begreifen und zu wissen, welche man wählen und weglassen soll. Man muß sie also in der Natur selbst suchen, denn alles, was ausser ihr ist, kann kein wahres Wohlgefallen erwecken. Sollten bey einen oder mehrerern Gegenständen der Natur nicht alle Vollkommenheiten in höchsten Grade anzutreffen seyn, so ahmet man den Zeuxis nach und macht so lange natürliche Zusätze, bis eine schöne Natur zum Vorschein kömmt. Kurz, man muß hierbey dem Beyspiele der Bienen folgen, aus allen Pflanzen einen Nutzen ziehen, und sich bemühen, alles aus einander zu wickeln.

§. 13.

Zu den möglichen Gegenständen rechne ich auch alle diejenigen Dinge in der Welt, welche man an sich selbst nicht vorstellen kan; sie sind entweder unkörperlich, oder andere Eigenschaften und Umstände erlauben es nicht, sie so, wie sie sind, abzubilden. Dergleichen sind z. E. der Geruch, die Stimme, die Glut, das Feuer, das Licht, der Mond und die Sonne. In dergleichen Fällen muß man sich mit der Würkung, so die Sache hat, begnügen lassen, oder zu der Allegorie seine Zuflucht nehmen. Die Würkung des Geruchs ist eine Blume vor der Nase; der Glut, die dahin gestreckten Hände zum Wärmen; des Feuers, der Rauch; des Lichtes, eine dabey stehende sehr helle Sache; des Mondes und der Sonne die wohlangebrachten Lichter und Schatten. Die Stimme kann nicht anders, als durch die Anständigkeit und Lebhaftigkeit der Leibesbewegung, Stellung und Geberden ausgedruckt werden.

§. 14.

§. 14.

Da es bey Abbildung der möglichen Gegenstände auf Schönheit ankommt, so wird es nöthig seyn, die ersten Begriffe des **Schönen, Guten** und **Reizenden** zu entwickeln. Es ist zwar dieses nicht leicht zu bestimmen, indem ein jeder davon sich nach seinem Geschmacke oder nach seiner Gewohnheit, oder auch nach dem Geschmacke seines Vaterlandes einen andern Begriff und eine Vorbildung machen kann. Was einer Nation schön und reizend zu seyn scheint, ist bey einer andern vielleicht das Gegentheil.

§. 15.

Schönheit im weitläuftigen Verstande genommen, ist in den bildenden Künsten ein Inbegriff aller möglichen Vollkommenheiten eines Gegenstandes, welche wir durch das Sehen empfinden. Der Mangel an Vollkommenheiten bestimmt das **Häßliche. Gut** nennet man das Eigentliche und Unfehlerhafte einer Sache. Die wahre Schönheit in der Malerey besteht in einen richtigen Verhältniß der Theile zu den Ganzen, welches mit einer angenehmen Farbe und mit einer gewissen Anmuth vereiniget ist. Dieses ist es, welches zugleich die Vollkommenheiten der Malerey ausmacht, nemlich, eine schöne Zeichnung, das Colorit, und eine gewisse lebhafte Art zu denken und ins Werk zu stellen.

§. 16.

Wenn bey einem angenehmen und lustigen Gegenstande die Schönheit unsere Leidenschaften, besonders aber die Liebe und Bewundrung in Bewegung setzt, so entstehet der **Reiz**, die **Annehmlichkeit, Holdseligkeit** oder *gratia* in weitläuftigen Verstande, welche die Griechen χαριτες und die Lateiner Venus oder venustas nannten. Bey

einem unangenehmen, fürchterlichen und abscheulichen Gegenstande bedienen wir uns niemals des Ausdrucks, er ist reizend, wenn er auch übrigens noch so schön vorgestellt seyn sollte. Welcher Mensch wird die Abbildung eines Ungewitters, einer Feuersbrunst, einer Wasserfluth und dergleichen für reizend erkennen, da wir dergleichen Begebenheiten niemals lieben? Und wenn eine solche Vorstellung Freude in uns verursacht, so entsteht sie blos von der getreuen Nachahmung der Natur oder der Geschicklichkeit des Künstlers.

§. 17.

Im eigentlichen Verstande versteht der Maler unter dem Worte Grazie eine solche Anlage der Theile einer Figur, daß daraus eine gefällige Stellung entspringt. Dieser Begriff von dem Worte Grazie ist, wie ein jeder leicht einsiehet, von den vorigen weit unterschieden. Denn bey dem ersten Begriff war Schönheit zum Reiz nothwendig, bey diesem zweyten aber ist sie nicht so schlechterdings nöthig. Es ist dieses gleichsam jene Anmuth und Holdseligkeit, durch welche man auf das lebhafteste, ohne zu wissen wie oder warum? gerühret wird. Sie fehlet sehr oft gewissen Frauenzimmern, welche man in aller Absicht Muster der Schönheit nennen könnte, welche aber blos Verwunderung, keinesweges aber diejenige Liebe, Gunst, Reiz und Gemüthsbewegung verursachet, welche das Herz auf einmal und plötzlich überwältiget. Wir finden im Gegentheil Personen, welche, ihrer unregelmäßigen Gesichtszüge ohngeachtet, dennoch reizend genennt werden können, weil sie eine gewisse gefällige Stellung an sich haben.

§. 18.

Die Austheilung der Annehmlichkeiten, welche gemeiniglich in allen Theilen eines Gemäldes herrschen müssen,

sen, läßt sich nicht durch Regeln einschränken, sondern sie hat blos ihren Sitz im Verstande und dem Geschmacke desjenigen, der arbeitet. Der Charakter der Grazien wird also mit uns erzeuget und kann fast nicht erlernet werden. Die einzige Kunst sie zu erlangen, besteht darin, daß man darin gebohren sey.

§. 19.

Alle die Vollkommenheiten, welche zusammen genommen die Schönheit ausmachen, einzeln zu bestimmen, ist fast unmöglich; die mehresten lassen sich mehr empfinden als beschreiben. Von einigen Schönheiten kann man die Ursache beybringen, andere hingegen sind blos willkührlich; ob sie schon denenjenigen, welchen sie durch gewisse angenehme Züge, die ihnen bekannt sind, wohlgefallen, so vorkommen, als ob sie allerdings so und nicht anders seyn müsten. Zu den nothwendigen Schönheiten rechne ich 1) das beste Verhältniß der Theile zu dem Ganzen, 2) die Symmetrie, 3) die Mannigfaltigkeit.

IV.

Von den Werkzeug oder Materialien womit man nachahmet.

§. 20.

Das Werkzeug, womit man nachahmet, ist in der Zeichnungskunst die Reisfeder, in der Malerey die Farben und Pinsel. Von den letztern wird weiter unten gehandelt werden, von den erstern aber bemerken wir hier 1) die Materialien selbst, 2) ihre Eigenschaften und Zubereitung, und 3) den Gebrauch derselben und die verschiedenen Gründe.

§. 21

§. 21.

Die Materialien, deren man sich zum Zeichnen bedient, sind sehr verschieden. Man zeichnet mit Bleystift, rothen, schwarzen und weissen Kreyden, ingleichen mit der Feder und Reiskohlen.

§. 22.

Was erstlich die Bleystifte betrift, so finden wir unter diesen einen gar merklichen Unterschied. Will man sich die beste Art derselben erwehlen, so hat man hauptsächlich auf folgende Eigenschaften zu sehen. Ein guter Bleystift muß rein, nicht körnicht, weder zu hart noch zu weich seyn, und eine schöne dunkelgraue Farbe haben. Er darf auch nicht schwer seyn, denn sonst läßt er sich mit keiner Flüchtigkeit führen. Die englischen Bleystifte haben vor allen andern den Vorzug. Ein solcher muß leicht, mittelmäßig hart und rein seyn, dabey auch eine schwarze glänzende Silberfarbe haben.

§. 23.

Zu dem Gebrauche selbst spitzet man die Bleystifte so wol länglich als rund. Das Zuspitzen geschieht vermittelst einer sehr feinen Messerfeile, welche ein wenig breit ist, denn mit dem Messer brechen leicht ganze Stücken davon. Einige bedienen sich auch der Haut eines Seehundes, welche sehr scharf ist.

§. 24.

Der Rothstein, welcher eine Art des feinsten Bolus ist, darf nicht gefleckt, nicht grau, nicht zu fett, nicht zu trocken, auch nicht zu hart seyn. Er muß einerley Farbe haben, welche schön dunkelroth aussiehet. Bisweilen treffen wir einen an, der zwar von einerley Farbe, aber

sehr mürbe ist, so daß er schmieret oder zu breite Striche macht, und uns an der Reinigkeit viel hindert. Der beste Rothstein kommt aus Engelland; seine guten Eigenschaften sind, daß er schwer und fest ist, im Anfühlen glatt und sanft, und doch eine schöne dunkelrothe Farbe hat.

§. 25.

Was die Zurichtung anbelangt, so faßt man, ehe man damit zeichnen kann, das lang geschnittene Stückgen Rothstein in eine messingene oder stählerne Reisfeder. Im Nothfall, wenn die Reisfedern nicht zu haben sind, kann man die Rothstifte in eine Federspule stecken. Will man sie zuspitzen, so schneidet man sie erstlich mit dem Messer etwas rund, und mit einer länglichten, noch nicht vollkommnen Spitze, welche man zuletzt mit einer saubern Messerfeile vollkommen macht.

§. 26.

Es dient ferner auch zum Zeichnen die schwarze und weisse Kreyde, wovon man die erstere auch schwarz Bleyweiß oder schwarzen Stein zu nennen pfleget. Die schwarze Kreyde hat gemeiniglich zwey Hauptfehler; sie ist nemlich entweder allzu weich und bröcklicht, oder zu hart und steinigt. Ein Kennzeichen ihrer Güte ist, wenn sie von aussen etliche schwefelgelbe Flecken hat, dabey geschmeidig und weich im Schneiden, von Geschmack aber sauer und salzicht ist. Von der Wärme der Hand wird sie gar leicht in währendem Gebrauch hart. Man schließt sie deswegen am füglichsten in eine Reisfeder ein, und verwahret das übrige in einen feuchten Keller, oder gräbt es mit Salz in die Erde, damit sie gelind bleibe.

§. 27.

Von der weissen Kreyde habe ich eben das zu bemerken, was ich von der schwarzen gesagt habe. Jedoch ist die weisse italiänische Kreyde nicht so oft dergleichen Fehlern unterworfen als die schwarze, und wenn sie von guter Art ist, so bleibt sie auch lange Zeit geschmeidig und gelinde und läßt sich eben so wie der feinste Rothstein schaben.

§. 28.

Das bisher angeführte Reiszeug scheint gewöhnlicher und bekannter zu seyn als die Reiskohlen, ich will also hier besonders den Anfängern einigen Unterricht davon geben. Sie werden mit leichter Mühe auf folgende Art verfertigt. Man schneidet von Birken, Weyden, oder noch besser von Linden und Hasselholze länglicht runde Stäbchen in einer Länge von drey oder vier Zoll in der Dicke einer starken Federspule, und brennet sie in einen Pistolenlauf oder besser in einer besonders dazu verfertigten Röhre von eisernen Blech, welches ohngefehr vier bis fünf Zoll lang und zwey bis drittehalb im Durchmesser hat. Dieses Rohr muß unten zu, oben aber mit einem Deckel versehen seyn, welcher fest mit Lehm verklebet wird, damit ja keine Luft hinein dringen kann. Oder in Ermangelung dessen bindet man die Stäbchen mit einem biegsamen Drat zusammen, umklebt sie mit Töpferlehm einen Finger dick, und wenn der Lehm in der Luft wohl getrocknet, und keine Sprünge nirgends hat, so legt man es in ein starkes Feuer so lange bis der Lehm durch und durch glühet. So bald er glühet, legt man ihn auf die Seite ein wenig vom Feuer entfernt, daß er in leidlicher Wärme langsam abgekühlt werde. Ist der Lehm erkaltet, so schlägt man ihn sachte entzwey und man findet das Stäbchen in gerader Gestalt in Kohlen verwandelt.

§. 29.

Man nehme die angezeigten Vortheile in Verfertigung der Reiskohle pünktlich in acht; denn der geringste Fehler macht unsere Bemühung umsonst. Sie schlagen leicht im brennen um, und werden bald zu wenig bald aber auch zu viel gebrannt, wodurch sie zu unserer Arbeit unbequem werden. Im ersten Fall bleiben sie holzartig, im andern aber sind sie überaus mürbe, und wir werden dadurch gehindert sie gehörig zu spitzen, und wenn wir sie ja gespitzt haben, so nutzt sich solches gar zu bald wieder ab. Die Probe, ob sie recht gut gerathen sind, ist diese, daß sie wohl klingen, wenn sie auf den Tisch geworfen werden.

§. 30.

Zu dem Gebrauch werden die Reiskohlen ziemlich lang gespitzt, weil sie sich leichter abnutzen, als die übrigen Zeichnungsstifte. Wenn man sie spitzen will, so bedient man sich dazu einer zarten breiten Feile, oder eines glatten Ziegelsteins, auf welchen man sachte und gelinde die Spitze der Kohle scharf wetzt. Um die Reiskohlen recht geschmeidig zu machen, so legen sie einige Zeichner etliche Stunden, ehe sie damit zeichnen, in Baum- oder Leinöhl, und trocknen sie mit einem Tuch wieder rein ab. Wenn man dieses nicht thut, so trocknen die Kohlen zu sehr aus und werden zu hart.

§. 31.

Ich komme endlich auf die Zeichnung mit der Feder. Hierzu wählt man mehrentheils Rabenfedern, oder statt diesen noch besser eine Reisfeder. Braucht man das erste, so müssen wir, um eine Zeichnung vollkommen zu machen, und um die verschiedenen Schatten damit auszudrü-

cken, drey solcher Federn bey der Hand haben. Eine muß geschnitten seyn, um zarte und schwache, die andere um etwas stärkere, und die dritte, um die breiten und stärksten Striche zu machen. Ich läugne aber auch nicht, daß man nicht mit einer einzigen Feder eine ganze Zeichnung ausführen könte; allein dieses erfodert schon einen geübten Zeichner in dieser Art, welcher die Feder auf eine verschiedene Art zu drehen weiß. Man braucht aber, um die Feder anzufeuchten, keine gewöhnliche schwarze Tinten, sondern man löset einen feinen Tusch in Wasser auf; ja wir können uns auch Tinten von verschiedenen andern Farben z. E. Karmin bedienen, wenn sie in Muscheln mit schwachen Gummiwasser, oder sonst auf eine andere Art wie die Tinten zugerichtet sind. Ueberhaupt bedient man sich dazu aller derjenigen Farben, welche zum Tuschen gebraucht werden, und wovon man unten ein mehreres nachsehen kann.

§. 32.

Zu diesen bisher angezeigten Materialien wollen einige noch das Tuschen mit dem Pinsel und Malen mit trocknen Farben hinzusetzen; allein ich rechne beides aus guten Grunde viel besser zur Malerey und glaube, daß die angeführten Materialien blos für die Zeichnungskunst bestimmt seyn müssen. Sollte ich ja noch die Anzahl der Materialien in der Zeichnungskunst vermehren, so würde ich noch einen Zirkul und Lineal hinzufügen.

§. 33.

Die Wahl und der Gebrauch derer oben beschriebenen Materialien ist nicht so willkührlich, als man gemeiniglich glaubt. Man muß hierbey vielmehr auf den Endzweck sehen, welchen man sich bey Erlernung der Zeichnungs-

nungskunst vorgesetzt hat. Es ist allerdings nothwendig, daß ein jeder Künstler ein nach seiner Kunst sich schickendes Zeug erwählet. Was würde es wohl einem zukünftigen Maler nutzen, wenn er sich blos der Feder zum Zeichnen bedienen wollte, ohne den Rothstift oder die schwarze und weisse Kreyde in die Hand zu nehmen?

§. 34.

Bleystift und Rothstein sind die zwey vorzüglichsten Instrumente für alle Anfänger in der Zeichnungskunst. Das Zeichnen mit schwarz und weisser Kreyde zugleich gehört vor die Maler ganz allein, oder für diejenigen Kupferstecher, welche die sogenannte schwarze Kunst verfertigen. Die Reiskohle schickt sich für alle Arten von Künstler, welche schon fertige Zeichner sind, und zwar wenn sie große Dinge entwerfen wollen. Eben diese Reiskohle gehört auch für diejenigen Frauenzimmer, welche Nätherinnen sind, und etwas auf ihrem Zeuge zu entwerfen haben. Und wer sieht nicht leicht ein, daß die Zeichnung mit der Feder einem zukünftigen Kupferstecher höchst nothwendig und nützlich ist, wenn er sich zuvor mit Bleystift und Rothstein etwas geübt hat.

§. 35.

Es will mir daher die Methode einiger Künstler gar nicht gefallen, wenn sie Anfänger, besonders in kleinen Sachen unterweisen mit der Reiskohle zu zeichnen. Anfänger verlassen sich zu sehr darauf, daß das Gezeichnete mit der Kohle leicht wieder abgewischt werden kann. Sie erlangen auch dadurch keine beständige und freye Hand; denn die Striche mit der Kohle sind breit, schmutzig und ungewiß, weil sie unter der Arbeit vergänglich und ein leichter Hauch dieselben zerstören kann. Weit besser empfiehlt sich

daher der Bleystift, Rothstein und die schwarze Kreyde. Denn durch die zarten Striche dieser Materialien werden alle Theile in dem Entwurf richtiger und genauer bezeichnet, und man bekommt eine gewisse Festigkeit und Kühnheit etwas auszuführen. Da ferner, wie ich unten sagen werde, bekannt ist, daß sich diese Materialien zwar ein bis zweymal gut abreiben lassen, aber nicht öfter, so wird er sich in acht nehmen, sehr oft falsche Striche zu machen, und er wird aufmerksam und fleißig im Nachzeichnen verfahren. Ueberdies so ist dieses noch ein Vortheil, daß ein mit diesen Materialien gemalter Entwurf mit eben denselben schattirt und ausgeführt werden kann.

§. 36.

Wenn nun ein Anfänger eines von dem angeführten Reiszeug in die Hand nimmt, so ist das erste, was er thun muß, dieses, daß er sich eine gute Haltung des Zeichenstifts oder Feder angewöhne. Der Schüler muß sich gewöhnen, alles dasjenige, womit er zeichnet, lang hervorragend in der Hand zu führen, und zwar viel weiter von der Spitze anzufassen, als die Feder bey dem Schreiben. Der Zeichenstift muß mit seinen hintern Theil zwischen den Daumen und Mittelfinger auf der Hand recht aufliegen. Dadurch haben wir das Zeug mehr in unserer Gewalt, und wir erlangen eine freye, flüchtige und kühne Faust.

§. 37.

Unter währendem Gebrauch muß man den Stift immer unvermerkt herumdrehen, damit er sich nach und nach gleichsam selbst zuspitze und man, so oft es nöthig ist, einen feinen Strich damit verfertigen kann. Wir können durch dieses Mittel oft eine ganze Zeichnung ausführen, ohne den Zeichenstift einmal zu schärfen. Hingegen macht

das

das beständige Schaben und Spitzen ein erbärmliches Ansehen, und man bringt die Zeit mehr mit Schaben als Zeichnen zu.

§. 38.

Wollen wir in einer Zeichnung Linien oder Striche stärker und dunkler ausdrücken; so feuchten wir die äusserste Spitze des Stifts nur ein wenig auf unserer Zunge an und hüten uns sehr wohl, nicht etwa die ganze Spitze von dem Zeichenstift zwischen die Lippen anzufeuchten. Dadurch kann man gar bald zu viel Nässe daran bringen und es zu unserm Gebrauch untüchtig machen. Besonders haben wir uns bey dem Röthel und übrigen weichen Materialien in Acht zu nehmen, weil diese durch die Feuchtigkeiten noch eher aufgelöset werden. Bey der Reiskohle ist dieses Anfeuchten gar nicht nöthig, weil sie beständig so sanft und gelind als möglich geführt werden muß, und man keine scharfe Striche damit macht.

§. 39.

Da wir aber, wenn wir es auch noch so weit in der Kunst zu zeichnen gebracht haben, doch noch bisweilen eine Linie oder Strich machen, der entweder wirklich falsch, oder den wir gerne ändern möchten; so müssen wir auch ein Mittel kennen lernen, womit wir die Linien, die wir ändern wollen, wegwischen können. Hierzu bedienen wir uns am besten der Krume einer frisch gebackenen Semmel, oder in deren Ermangelung des Bimsteins. Mit dieser Krume fahren wir geschwind über den wegzuwischenden Strich hin und her, doch ohne sonderlich scharf aufzudrücken. So gleich werden wir zu unserer Freude den Strich verlöschen sehen. Es läßt sich aber ein Material immer leichter auslöschen als das andere. Der Bleystift

und schwarze Kreyde lassen sich leichter abreiben als der Röthel. Die Reiskohle hingegen ist so gelind und leicht abzuwischen, daß wir dazu nicht einmal einer Semmelkrume nöthig haben, sondern ein Tuch, ja ein bloßer Hauch ist bisweilen hinlänglich sie zu vertilgen.

§. 40.

Bey der Zeichnung mit der Feder haben wir noch folgendes zu beobachten. Ehe wir wirklich mit der Feder anfangen zu zeichnen, müssen wir mit der Reiskohle oder Bleystifte entwerfen, und alsdenn mit der Feder die Umzüge scharf ausdrücken und schattiren. Ein solcher Zeichner muß besonders gute Kupferstiche vor sich haben, welche mit schönen Umrissen, deutlichen Schattenstrichen, welche höchstens dreymal übereinander (hachirt) gezogen sind. Denn ein unordentlicher in einander geworfener Schatten und dessen gekritzelte Striche machen nichts als Unordnung und viel Arbeit.

§. 41.

Wollen wir endlich noch den Gebrauch des Zirkels und Lineals bestimmen, so ist dieser sehr selten und einem Anfänger nur alsdenn nützlich, wenn er die Verhältnisse einer Figur, nachdem er sie gezeichnet, abmessen will, um zu versuchen, ob sie richtig sind oder nicht. Z. E. bey Gebäuden, Festungswerken und andern Stücken der Baukunst. Bey Geübtern müssen diese Instrumente gar wegbleiben, denn das vernünftige Augenmaaß ist am Ende doch der Richter und nicht der Zirkel, wie Michael Angelo sehr oft wiederholte.

§. 42.

Der Grund, worauf man zeichnet, kann von verschiedener Farbe seyn. Man gebraucht dazu sowol weisses

als

als auch buntes Papier, welches letztere besonders wenn man mit schwarz oder weissen Kreyden, oder mit beyden zugleich darauf zeichnet, **Grundpapier** genennet wird, und einen geschickten Zeichner erfordert. Es gehöret aber zum Grundpapier das ganz schwarze, graue, braunröthliche, fleischfarbene, gelbe, stahlfarbene und blaue. Man verfertiget dergleichen Papier, wenn man die Farben mit Gummiwasser zubereitet und das Papier mit derselben Farbe vermittelst einen Schwam oder grossen Pinsel überziehet. Um ein braunes Grundpapier zu erhalten, so hängen einige das weisse Papier in starken Rauch.

§. 43.

Auf diesen Grundpapier schattiret man, wenn dasselbe ganz dunkelschwarz ist, mit weisser Kreyde allein, hat es aber eine andere bunte Farbe, so erhöhet man mit weisser und vertiefet mit schwarzer Kreyde. Es haben auf solchen gefärbten Papieren die Erhobenheiten mit der weissen Kreyde eine besondere Kraft und geben diese Art Zeichnungen ein schönes Ansehen, in die Malerey aber eine grosse Einsicht. Es wird diese Methode mit schwarz und weisser Kreyde auf Grundpapier zu zeichnen in Nachzeichnungen des Lebens auf Akademien besonders häufig gebraucht. Die Maler nennen diese Art zu zeichnen auch schlechtweg **Licht** und Schatten oder Grau in Grau.

§. 44.

Ich muß hier einer Art auf weiß Schreibpergament zu zeichnen gedenken, welche sehr artig und schön aussieht. Man nimt ein Stückgen dünnen silbernen Drat, so aber von dem allerfeinsten Silber seyn muß, fasset solchen in einen Stiel und macht ihn vorne etwas spitzig. Hiermit zeichnet man auf Pergament den Umriß und die gelinden Schat-

ten, die starken aber vertiefet man vollends mit englischen Bleystift.

§. 45.

Es ist noch zu erinnern, daß diejenigen Zeichnungen, welche mit Rothstein verfertiget sind, sich durch den Gebrauch fast ganz und gar verwischen und ausgehen, und die schönen scharfen Striche sich nach und nach zu verlieren scheinen. Um diesem Uebel aber einigermassen abzuhelfen, so übergießt man eine solche Zeichnung, wenn sie vollkommen fertig ist, entweder mit dünnen Leimwasser, dergleichen die Buchbinder zum Planieren gebrauchen, oder mit sehr dünnen Bier. Dieses läßt man im Schatten trocken werden, und glättet alsdenn mit einem Zahn oder sonst mit einem glatten Instrument die Runzeln aus.

V.

Von der Manier im Zeichnen.

§. 46.

Das Wort Manier hat einen doppelten Verstand. Erstlich bedeutet es die Art und Weise, wie der Künstler ein Stück in den besondern Merkmalen behandelt, und in diesen Verstande wird es hier genommen. Man verstehet aber auch unter dem Wort Manier die Denkungsart, den Stil in der Erfindung und Zusammensetzung, wovon unten soll gehandelt werden.

§. 47.

In der Manier unterscheiden sich alle Zeichner und Maler ohne Unterschied, so wie ein Schreibmeister von dem andern. Wie man also die Hand eines Schreibers, wenn man sie öfters gesehen hat, beym ersten Anblick wieder

der erkennet, eben so kann man auch die Manier eines Künstlers kennen.

§. 48.

Wellenförmig, fliessend, zuversichtlich, sicher, frey, sanft, markicht, edel, steif, hart, grob, zweydeutig, lahm, scharf, trocken, schneidend, stark, artikulirt, mächtig, ungeheuer, wild, rauh, eckicht sind die verschiedenen Manieren beym Zeichnen.

§. 49.

Hoyarth eignet der **wellenförmigen** Linie jede Schönheit zu, und dieses nicht ohne Grund. Schon lange vor ihn hatte der berühmte Michael Angelo es in dieser wellenförmigen Art zu zeichnen am höchsten getrieben. Die **fliessende** Manier bearbeitet die Gegenstände glatt und ungezwungen. Sie macht das Gegentheil vom **Höckerichten** oder **Eckichten** aus, woraus nichts als magere und ziegenförmige Zeichnungen entstehen. **Zuversichtlich** sagt man von einer Zeichnung oder Gemälde, wenn alles ausgedruckt ist, was die Natur in der Sache darbeut. **Sanft** und **weich** versteht man von Umrissen, die wellenförmig und in einander gewachsen scheinen. Man verwechselt dis Wort oft mit **markicht**, weil beydes das Gegentheil von hart und trocken ist, und nicht in der natürlichen Lage liegt, welche es zu erklären scheint. **Steif** und **hart** sagt man hauptsächlich von Stellungen, wenn die Gelenke nicht auf ihrer rechten Stelle angebracht sind, und wenn zugleich die Muskeln ihre gehörige Wellenförmigkeit nicht haben. Die Umrisse scheinen gleichsam mit Klemhacken zusammen geklammert, oder mit einem Pfeiler unterstützt, um ihren Einsturz zu verhindern. Durch **grob** und gar zu **artikulirt** deutet man eine übertriebne Erhobenheit und gar zu sehr rundirte Glieder an. **Scharf** und **schneidend** ist,

 wenn

wenn die weichen und schleichenden Vertiefungen oder Erhöhungen gar zu merklich abstehen und nicht genug verschmolzen seyn. **Lahm** und **ohnmächtig** nennt man alle die Stücke, welche durch wellenförmige Linien zwar gezeichnet, aber nicht recht in ihren Parallelen abweichen, wie es die Natur erfordert.

§. 50.

Die Wahrheit und Genauigkeit eines richtigen Contorno oder Umrisses, erfordert wellenförmige, fliessende, sichere, sanfte, zärtliche und feine Züge, so daß man kaum die rothe Farbe des Röthels erkennen kann. Ein Anfänger muß sich also jederzeit eines spitzigen Reisstiftes bedienen und sich eine leichte Hand angewöhnen. Denn da der Umriß eines jeden Körpers keine Dicke, keine Breite und keinen Körper hat, sondern nur in einer eingebildeten Linie besteht, welche nach einiger Meynung die Luft ist, welche den Körper umringt; wie ist es möglich, daß eine rauhe, breite und grobe Linie einem feinen natürlichen Umriß ähnlich seyn kann? Die harten, rauhen und dicken Züge verderben ja die schönen, zarten und feinen Schlangenlinien, die flammenmäßigen, erhabnen und vertieften Schwünge des Fleisches und machen die Rundung und Fläche vermengt. Einem grossen Meister, welcher etwas munter, frech, trotzig und frey mit einem dicken Röthel gezeichnet hat, ist dieses leichter zu verzeihen, weil große Kenner sich alles dasjenige einbilden können, was in der Zeichnung nicht angedeutet ist, und was ein Anfänger noch nicht wahrnehmen kann. Dergleichen freye, freche, große und trotzige Zeichnungen schicken sich in gewissen Fällen für grosse Meister, welche große majestätische Gemälde in grosser Entfernung, in Gewölbern und Kuppeln ausführen wollen, nicht aber für anfangende Schüler.

§. 51.

§. 51.

Man vermeide also in der Regel alle muthige, flüchtige, schreibmeisterliche, grobe, zweydeutige, abgeschnittene, harte, wilde Linien und alzu grosse Schwünge, welche rauhen, höckerichten Röthelstein und die Verwegenheit einer schweren Hand erscheinen lassen, welche die scharfen und wahren Contorni nicht anzeigen. Eine Hand, welche an grosse Schwünge gewöhnt ist, kann sich im Kleinen ohne Angst nicht wenden, und der geschwinde und flüchtig zu arbeiten erzogen worden, ist untüchtig, langsam zu eilen.

VI.

Von den verschiedenen Arten der Zeichnungen.

§. 52.

Man theilt die Zeichnungen überhaupt in vier Klassen:

I) Entwürfe (schizzo, esquisse, ebauche.) Ein Entwurf ist die Zeichnung der ersten Hauptzüge eines Bildes oder der vor sich habenden Natur.

II) Gedanken. Dieses sind die ersten Züge, welche das Feuer der Einbildungskraft des Künstlers erzeuget. Er ahmt hier die Natur nach, nicht aus der Stelle, wo sie ihm in die Augen fällt, sondern so wie sie seine Begeisterung erzeuget. Flüchtige Punkte, abgesetzte Züge, besondere Ausdrücke, welche die schnellen Gedanken fortstossen, sieht man sich hier einander die Hand biethen. Um uns also kurz auszudrücken; Gedankenzeichnungen sind der Stil, der Geist und die Denkungsart eines Artisten.

III) Studien (studio) oder einzelne Stücke einer Zeichnung, welche der Maler besonders entworfen und

ausgearbeitet hat, um sie hernach in das Hauptwerk überzutragen.

IV) **Ausgeführte Zeichnungen** (disegno tratteggiato) in welchen der Schatten mit der Reisfeder sehr deutlich angelegt worden.

§. 53.

Es giebt ausserdem noch verschiedene andere Benennungen der Zeichnungen und zwar

1) nach den verschiedenen Materien, womit man zeichnet und ausschattiret; als

aa) **mit Stiften,**

a) **Stücke in Bley;**

b) **kolorirte Zeichnungen** (disegno colorito, dessein colorié). Dahin gehören die Zeichnungen mit drey Stiften;

c) **gewischte Zeichnungen** (disegno sfumato, dessein estompé);

d) **gerieselte Zeichnungen** (disegno granito, dessein grainé);

e) **schraffirte Zeichnungen;**

bb) **mit der Feder** und diese nennt man **Federzeichnungen.**

Anmerkung. Von allen diesen soll weiter unten gehandelt werden. Wir nehmen keine Zeichnungen mit dem Pinsel an, und rechnen daher das Tuschen, oder die gewaschne Zeichnungen (disegno lavato, dessein lavé) nicht unter die Zeichnungen.

2) Nach den verschiedenen Gegenständen welche gezeichnet werden. Dergleichen sind **Akademien,** dieses sind gemeiniglich nackende oder auch wohl bekleidete Personen, welche nach dem Leben in einer Akademie gezeichnet werden. Eine Zeichnung, welche die Weisen aus Morgenlande zu den Füssen des

Christkindleins vorstellet, heißt eine **Anbetung** (Adoration). Figuren von geflügelten Kindern nennt man Genies. Wenn sich der unterste Theil derselben mit Laub oder Blumen endigt, so heißen sie genies fleuronnes.

3) In Absicht des Gebrauchs, nennt man sie Cartons, worunter man nichts anders als Muster versteht.

4) In Absicht der **Richtigkeit** der Zeichnung. Wenn in einer Zeichnung gewisse, zur Aehnlichkeit behülfliche Theile vergrössert und übertrieben sind, dadurch aber der Gegenstand, den man abgezeichnet hat, nicht verstellt sondern dennoch kenntlich ist, so nennt man solche Arbeit **Carrikatur** (carricatura, charge oder charges, sind es Köpfe, so heißen sie têtes de chargés).

VII.

Von den Nutzen, Nothwendigkeit und Annehmlichkeit der Malerey.

§. 54.

In den Wissenschaften und Künsten, welche das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden, und um deswillen am meisten zu schätzen sind, gehören alle bildende Künste und besonders auch die Malerey. Ein Batteux sollte also die Malerey mit ihrer Schwester nicht in die Klasse derjenigen Künste herabsetzen, welche nur allein das Vergnügen befördern. Nur ein Verächter der Kunst, das ist, ein Unwissender, kann damit zufrieden seyn. Die schönen Künste machen sich um die Verbesserung unserer wahren Vollkommenheit, eben so verdient, als diejenigen,

welche

welche die Bedürfnisse der Menschen zu ihrer nothwendigen Erhaltung erfunden hatten. Ihren Einfluß in die Verfeinerung des Genies und in die Besserung der menschlichen Sittlichkeit einzusehen, braucht man nur eine kurze Zeit mit ihnen bekannt zu seyn. Dieses leztere hat schon Ovid eingesehen, wenn er sagt:

— didicisse fideliter artes
emollit mores nec sinit esse feros.

§. 55.

Vorausgesezt also, daß auch die Zeichnungskunst und Malerey unter diese nüzliche Künste zu rechnen sey; (und wer wird wohl dieses leugnen?) so habe ich hier nicht nöthig, ihr eine lange Lobrede zu halten. Ihr Nutzen ist sowohl allgemein als besonders. Der allgemeine besteht darin, daß sie uns edle und erhabene Empfindungen von der Natur und von der Grösse der Gottheit einflösset. Denn warum sollten uns die vollkommen nachgeahmten Schönheiten der Natur nicht ebenfals solche edle Empfindungen gegen die Geschöpfe einflößen, als wenn wir sie wirklich vor uns haben? Allein sie hat auch noch einen besondern. Warum sollte die Malerey nicht eben den Rang verdienen, welcher der Beredsamkeit und Baukunst angewiesen wird? Selbst Quintilian gesteht ihr ohne Eifersucht so gar vor der Redekunst in gewissen Fällen den Vortritt zu. Sie, die Zeichnungskunst, ist gleichsam die Urquelle der Proportionen, welche alle Wissenschaften vollkommener macht und allen Künstlern und Handwerkern, denjenigen Schwung und Schönheiten mittheilt, ohne welche sie das nicht seyn würden was sie wirklich sind. Unzählige Erfindungen von Instrumenten und Maschinen würden mit ihren Erfinder gestorben seyn, wenn sie nicht die Zeichnungskunst noch gerettet hätte; und vergeblich würden

den die glücklichsten Einfälle des Mechanikers seyn, wenn er sie dieser Kunst nicht in Verwahrung geben könnte.

§. 56.

Die Baukunst hat besonders der Zeichnungskunst und Malerey ihre Vollkommenheit zu danken. Blos die vortrefflichsten Zeichner, Maler und Bildhauer sind grosse Architecten gewesen, und haben die prächtigsten Gebäude aufgeführt. Vignola selbst war ein Maler. Jedermann weiß, daß die Architecten ihre genauesten Maaßregeln und die edle Harmonie, welche ihren prächtigen Gebäuden und Denkmalen die vorzüglichsten Schönheiten verschaft, aus dem Bau des menschlichen Körpers hergenommen und allein darauf gegründet haben, welcher der Hauptgegenstand und das edelste Augenmerk der Malerey und Bildhauerkunst ist.

§. 57.

Betrachten wir die Malerey auf der Seite der Annehmlichkeit, so wird sich wohl nicht leicht ein Mensch finden, der nicht das unschuldigste Vergnügen schmecken sollte, das sie uns in Ueberflusse darbiethet. Ein jeder vernünftiger Mensch wird doch Vergnügen an der Natur erblicken, denn nicht blos um unseres Nutzens willen erschuf Gott so unzählige Geschöpfe, sondern er hatte auch Vergnügen zum Endzweck. Warum gab er der Natur die Pracht und die mannigfaltigen Farben, in welchen sie sich unsern Augen zeiget? und was sind die schönen Künste anders als eine Nachahmung derselben?

§. 58.

Es ist freylich alsdenn nothwendig, daß die Nachahmung der Natur vollkommen sey, wenn sie dieses Vergnügen in uns erwecken soll. Sie muß nicht blos dem

Auge

Auge allein gefallen, sondern auch in uns eine gewisse mit Erstaunen und mit einer Ueberraschung vermischte Verwunderung erregen, welche uns entzückt und uns gleichsam ausser uns selbst setzt. Denn ohne dieses schöne Feuer, welches sie beseelen muß, ist sie auf das höchste eine Maschine, an welcher die Haupttriebfedern mangeln.

§. 59.

Kurz, die Malerey ist eine Lehrmeisterin, welche das vortheilhafteste Vergnügen, anstatt der Unlust verschaft. Sie beschäftiget nicht die Augen allein, sondern wenn man die Werke eines grossen Künstlers, nicht blos wie die Kinder, sondern mit Nachdenken betrachtet, so unterrichten sie den Verstand, und erwecken die Einbildung und Leidenschaften so angenehm, daß sie oftmals durch eine Art von Bezauberung, die Erinnerung vergangener Schmerzen und die Empfindung einer gegenwärtigen Bedrängniß lindert.

§. 60.

In der That, die Schildereyen scheinen uns in der stillsten und traurigsten Einsamkeit jederzeit eine Gesellschaft vorzustellen, und man ist so zu sagen, in seinem Cabinette niemals allein, ausser wenn die Gemälde verschwinden. Die Malerey macht, daß wir uns gewissermassen so gar mit Abwesenden, mit Eltern, Freunden und mit allen denen, die uns lieb sind, ja nicht nur mit diejenigen, die noch zu unserer Zeit leben, sondern auch mit denen, die vor geraumer Zeit gelebt haben, in ein Gespräch einlassen. Diese vortrefliche Kunst schaft nicht allein ihren Liebhabern und Kennern ein unendliches Vergnügen, sondern diejenigen, welche sich darin vorzüglich

üben, finden in ihrer Arbeit eine solche Reizung, die man nicht beschreiben kann.

Pictura
Ob oculos ponit illa, quod abstulit aetas
Immortalesque reddit et obliuione sepultos,
Praesentes facit et saepe absentes amicos,
Quare laude numquam destituetur sua.

§. 61.

Doch ich will nun aufhören die Vertheidigung der Zeichnungskunst und Malerey fortzusetzen. Ich schmeichle mir, daß in unsern Tagen die Anzahl der Feinde derselben nicht sehr groß seyn wird. Sollten sich aber dennoch Verächter derselben finden: so möchte ich fast behaupten, daß sie auch Verächter der Sprache seyn müssen. Denn die Zeichnungskunst fängt da an, wo die Worte, die Zeichen unserer Gedanken aufhören. Sie ist auf diese Art eine allgemeine Sprache der ganzen Welt. Auf einer chaotischen Fläche schaffet sie aus einem Nichts ein Etwas, das kein Demosthenes beschreiben konnte, und machet uns eben dadurch Dinge bekannt, für welche man keinen Namen mehr wuste. Die abgeschmackte Meinung derer ist kaum noch zu erwehnen, welche die schönen Künste überhaupt für eine unnütze Vermehrung der Bedürfnisse ausgeben.

§. 62.

Da der Nutzen, die Annehmlichkeit und Nothwendigkeit dieser Kunst so groß ist, so sollte sie billig einem jeden Hochachtung und Bewunderung für wahre Künstler einflössen, und sie von jenen Stümpern, welche sie handwerksmäßig erlernet und ausüben, hinlänglich unterscheiden. Denn die Malerey selbst und die grossen Meister sind in der That an allen Orten und zu allen Zeiten in grossen Ehren gewesen, und man hat geschickte und unge-

schickte

Staatliche Bibliothek
Regensburg

schickte Maler bey gesitteten und gelehrten Völkern niemals mit einander vermengt. Der grosse Maximilian kannte den Preis des Künstlers; er konnte ihn weder kaufen noch verkaufen, aber beydes konnte er mit dem Titul des Edelmannes. Der berühmte Rubens zeiget uns klar, daß ein Künstler ein Gelehrter, ein Edelmann, ja gar ein Staatsmann seyn könne. Demohngeachtet muß man sich verwundern, daß doch zuweilen die Gelehrten ihre Augen nicht anders auf die Gemälde richten, als wenn sie nur eine Handarbeit wären, ohne gewahr zu werden, daß derjenige Witz, welcher ihre Werke belebet, auch eben derselbe ist, welcher die Gemälde begeistert.

VIII.

Von den Mitteln und Hindernissen bey Erlernung der Zeichnungskunst und Malerey.

§. 63.

Der Anfang ist in allen Künsten und Wissenschaften schwer, besonders aber in der Zeichnungskunst und allen den Künsten, welche unmittelbar sich auf dieselbe gründen. Die Eigenschaften, welche überhaupt zu dieser schweren Kunst erfordert werden, sind 1) gewisse natürliche Gaben des Geistes, wozu der natürliche gute Verstand, das Genie und die besondere Lust und Geduld gehört; 2) die nöthigen Hülfswissenschaften; 3) ein mündlicher oder schriftlicher Unterricht; 4) eine fleißige Uebung, und 5) eine gute Ordnung bey Erlernung dieser Kunst und noch andere mehr.

§. 64.

Die besondern natürlichen Gaben, welche von einer glücklichen Geburt ihren Ursprung nehmen, sind die vornehm-

nehmsten Mittel in der Kunst, ohne welche diejenigen, welche sich den Künsten zu widmen entschlossen sind, sie mögen sich bemühen so sehr sie wollen, kaum das Mittelmäßige erlangen.

Cui vim natura negavit
Sudet multum frustraque laboret.

§. 65.

Genie ist die angebohrne Gabe, richtig, angenehm, leicht, lebhaft und schnell zu empfinden, zu treffen und abzubilden. Hieraus folgt von selbst, daß ein jeder, der auf dem Titul eines Malers Anspruch machen will, Genie haben, das heißt, es in seiner Kunst zu einiger Vollkommenheit gebracht, Erfindungen gemacht haben müsse. Dieses Genie muß freylich mit einem natürlichen guten Verstand vergesellschaftet seyn. Denn ohne diese Fackel geräth der Maler oftmals in Erfindungen, welche gerade wider die Vernunft oder wider die Wahrscheinlichkeit laufen. Ohne Verstand und Genie helfen alle Regeln nichts, denn eben diese müssen die Mittel an die Hand geben, die Regeln anzuwenden. Ich für meinem Theil, sagt Horaz, verstehe nicht was die Kunst ohne Naturell, oder das Naturell ohne Kunst auszurichten vermögend ist. So wohl die Regeln der Kunst als auch das Naturell haben unter einander ihre Hülfe und Gegenhülfe vonnöthen, und müssen jederzeit mit einander verbunden seyn, um leichter in den Künsten fortzugehen. Man hat zwar Beyspiele von solchen weit aussehenden grossen und erhabnen Genies, welche sich niemals bekümmert haben, Regeln zu kennen oder sich dadurch einen Unterricht zu verschaffen, sondern selbst die Regeln, ohne zu wissen wie, in Ausübung gebracht haben. Allein wie seltsam ist dieses nicht, und wie viel Schwierigkeiten müssen sie nicht erst aus dem Wege räumen.

§. 66.

Zu dem Genie gehören vornehmlich folgende drey Eigenschaften; die **Begeisterung**, die **Beurtheilungskraft** und der **Geschmack**. Die Begeisterung besteht in einer fruchtbaren und feurigen Einbildungskraft und einem empfindlichen Herzen. Das Genie und die Begeisterung muß durch den **Geschmack** geleitet werden. Dieser besteht in der Empfindung des Guten und Schönen.

§. 67.

So wie der Dichter, eben so wird der Maler gebohren und gleichsam durch den Trieb der Natur selbst dazu gezwungen. Beide Künste haben die größte Aehnlichkeit, und sind so zu sagen Schwestern mit einander. Unter ihnen herschen einerley Gelehrsamkeit, einerley Feuer, einerley Begeisterung und einerley Grundsätze in Ansehung des Ganzen, der Anordnung der Theile, des Wahren, der Zierrathen, des Episodischen, der Geschichten und Erdichtungen. Beiden muß Laune und Witz vorzüglich eigen seyn.

§. 68.

So groß und gewiß aber auch die Harmonie zwischen den Malern und Dichtern ist, so sieht man dennoch, daß viele, und zwar berühmte Maler bey den Schönheiten der Poesie unempfindlich sind, und noch weit mehr Dichter, welche bey der Malerey ungerührt bleiben. Vielleicht ist der Grund davon dieser, daß solche unempfindliche Maler und Dichter sich keinen Begriff von dem ganzen Umfang ihrer Kunst zu machen wissen. Es ist ihnen unbekannt, daß die Maler das Erhabne ihrer Werke denen vortreflichen Zügen der Dichtkunst schuldig sind; gleichwie die Dichter ihre Arbeit durch die Malerey begeistern müssen.

§. 69.

§. 69.

Mit dem Genie muß auch eine besondere anhaltende Lust und Trieb verbunden seyn. Wem die Natur zwar das vortrefflichste Naturell geschenkt hat, allein es fehlt ihm an Eifer und an Gedult, der wird es niemals in der Kunst zur Vollkommenheit bringen können. Diese Lust und Liebe zur Kunst muß allen Verdruß, den die Arbeit und das Nachsinnen verursachen kann, überwinden. Sie ist es, welche uns gleichsam die Mühe selbst angenehm und gefällig macht, und uns aufmuntert, die Beschwerden zu überwinden.

§. 70.

Man weiß aus der Erfahrung, daß einige Menschen zwar einen besondern Hang zur Malerey und auch wohl Geduld genug besitzen, allein Genie leuchtet wenig bey ihnen hervor. Solche kann man nicht ganz von diesen Künsten abrathen. Es ist vielleicht eine Quelle zum Genie vorhanden, welche durch anhaltende Uebung und Fleiß, durch Umgang mit grossen Meistern und durch das Studiren ihrer Werke erweckt, und um ein grosses ausgebessert und verfeinert werden kann.

§. 71.

Soll ich die Menge derjenigen Wissenschaften, welche einem grossen Maler unentbehrlich sind, hier anführen, so wird jedermann darüber in Erstaunen gerathen. Ich rechne dahin 1) historische Wissenschaften, als die eigentliche so wohl geistliche als weltliche Geschichte, die Alterthümer, die historische Geographie, die Reisebeschreibungen, die Fabellehre, die Heraldic, die Naturgeschichte und die Geschichte der schönen Künste und Wissenschaften; 2) mathematische Wissenschaften, besonders di

reine Mathematik, die Mechanik, die optischen Wissenschaften und unter diesen hauptsächlich die Perspectiv; 3) die Physik; 4) die Anatomie; 5) die Physionomie; 6) alle schöne Künste und Wissenschaften.

§. 72.

Was erstlich die historischen Wissenschaften betrift, und zwar

a) die eigentliche Historie, so lernt der Maler daraus, die Mannigfaltigkeit der Sitten, der Religionen, der Gebräuche und Kleidertrachten, die verschiedenen Charaktere, welche zum Ausdruck nöthig sind, und die Gesichtsbildung und Gestalt der Helden, wovon sie redet;

b) durch die Geographie oder Erdbeschreibung macht er sich mit den Gegenden des Erdbodens, des Meeres und der Himmelskreise bekannt;

c) die Reisebeschreibungen zeigen den Unterschied der Gebäude, der Bäume, der Thiere u. s. f.

d) die Fabellehre oder Mythologie ist nöthig, um die Charaktere der Fabeln vorzustellen. Man kann sie am besten aus den grossen Dichtern der Griechen und Lateiner des Alterthums schöpfen. Diese Dichter sind Homer, Virgil, Anakreon, Theocrit, Ovid, Horaz und andere, die man auch ins Teutsche übersetzt finden kann. Was für eine unerschöpfliche Quelle von grossen, erhabnen, lieblichen, natürlichen und reizenden Bildern wird man bey ihnen nicht antreffen?

§. 73.

Aus diesen historischen Wissenschaften muß der Maler das *Costume* oder Uebliche schöpfen. Unter diesem versteht

sieht man das Eigentliche der Völker, Länder und Zeiten. Wider das Uebliche kann ein Maler ohne Kentnis dieser Wissenschaften sehr leicht die grösten Fehler begehen. Ich will hier nur einige derselben erwehnen, um daraus zu sehen, wie lächerlich sich der Künstler macht, wenn er in diesen Wissenschaften unwissend ist. Man hat z. E. Gemälde, worauf man bey der Belagerung der Stadt Troja Kanonen und griechische Helden mit Ferngläsern sieht. Ueberhaupt sind die Fehler wider die obigen Hülfswissenschaften unverzeihlich, es sey denn, daß der Künstler dem Eigensinn desjenigen, für dem er gearbeitet, habe ein Genüge leisten müssen.

§. 74.

Man weiß wie unentbehrlich die mathematischen Wissenschaften und unter diesen die Geometrie, die Baukunst, Mechanik und Perspectiv für einem Maler ist. Diese kann er nicht genug studiren. In der Geometrie muß er sich ein Augenmaaß angewöhnen, indem er das Runde, das Eyförmige, Drey- und Viereckigte und dergleichen aus freyer Hand zeichnet. Nicht weniger sollte er auch die Physik verstehen, wegen der darin vorkommenden Eigenschaften und Grundursachen der Körper. Denn wie kann der Zeichner die Sachen geschickt vorstellen, wenn ihm weder die Ursache noch die Wirkung bekannt ist?

§. 75.

Wie wird ein Maler das Innerliche und den Charakter der Seele vorstellen, wenn er von der Physionomie oder von der Wissenschaft die Natur des Menschen aus der Gesichtsbildung zu erkennen, keinen Begriff hat? Diese Kunst nimt ihre Grundsätze und Beobachtungen von der Aehnlichkeit her, so gewisse Thiere mit den Bewe-

gungen und Theilen des menschlichen Körpers gemein haben. Diese Aehnlichkeiten, welche der Mensch mit den Thieren hat und die fast nicht zu zählen sind, findet man nicht nur in allen Theilen des Leibes, sondern auch in allen Theilen des Angesichts, nemlich an der Nase und Stirne, am Munde, an den Wangen und Ohren, besonders an den Augen, welche der Spiegel des Herzens sind. Es kommt auch dabey in Betrachtung die Züge und Art des Angesichts, die Haare, die Glätte der Haut, das Fleischichte, die Farben, die Stimme, die Stellung und Geberden. Ich überlasse diese Kunst den Bemühungen einiger Gelehrten, besonders dem Lavater, dessen Fragmente dem Maler sehr nützlich sind.

§. 76.

Nicht blos die gewöhnlichen Wissenschaften sind hinlänglich, sondern ein Maler muß auch die schönen Wissenschaften studiren. Er muß ein mittelmäßiger Redner seyn, um sich eben derjenigen Regeln bedienen zu können, welche der Redner braucht, wenn er unterrichten, wohl gefallen und ans Herz greifen will; als die drey Stücke, welche zur Stärke einer Malerey das meiste beytragen. Ein großer Maler muß auch ein Dichter seyn. Ich sage nicht, daß er Verse machen soll; sondern daß er nur verstehe, daß man nicht allein mit dem Witze, welcher die Dichtkunst beseelet, müsse versehen seyn, und die Regeln wisse, welche mit der Malerey, wie oben schon erwehnt worden, fast einerley sind.

§. 77.

Die Schauspiel- und Tanzkunst scheint mir für Maler, welche in der Kunst vortreflich zu werden verlangen, ehr nothwendig zu seyn. Die erstere zeigt die Leidenschaf-

ten, die Bewegungen und Geberden des Leibes. In der Tanzkunst lernt er eine edle und angenehme Wahl in den Stellungen und Geberden des Leibes zu treffen. Er muß zum Theil die berühmte Pantomime nachahmen, mit welcher die alten Griechen durch regelmäßige Schritte und Bewegungen ganze Geschichten vorstellen konten. Selbst die Zuschauer geben uns bey den Schauspielen, Pantomimen und Tänzen durch ihre Gemüthsbewegungen ein weites Feld zu bearbeiten. Denn bey einem herrscht die Verwunderung und bey dem andern der Verdruß und die Verachtung, bey vielen zeigt sich Unempfindlichkeit, bey andern sieht man Unruhe, Eifersucht, Vergnügen, Ehrgeiß, und überhaupt lernt man das Betragen der Menschen kennen: so wol der Verfasser und Schauspieler selbst, als auch solcher Leute, welche die Schaubühne besuchen, ohne sich zu bekümmern, das Schauspiel anzusehen, sondern welche sich bemühen selbst gesehen zu werden. Wenn also die Zuschauer den Malern nützlich seyn können, und diese die Stellungen und Actionen der Schauspieler, der Tänzer und Pantomimen studiren müssen; so können sich auch umgekehrt die Schauspieler durch große Maler und die Schönheit ihrer Malerey unterrichten.

§. 78.

Mit wie viel Kentnissen muß also nicht der Verstand eines vollkomnen Malers versehen seyn; und wie viel würden wir noch hinzufügen müssen, wenn wir sie alle aus einander setzen wollten. Ich glaube auch nicht, daß diese Beschreibung eines vollkommnen Malers übertrieben seyn wird; denn ein jeder wird die Nothwendigkeit dieser Wissenschaften leicht einsehen. Noch dieses muß ich erinnern, daß ich hiermit keinesweges behaupte, daß ein jedweder

Maler alle diese jetzt gedachten Wissenschaften vollkommen und ausführlich inne haben soll. Nein, das hiesse zu viel gefodert von einem Menschen! Er muß sie nur, wenn es möglich ist, in einem etwas vollkommnern Masse besitzen, als sie derjenige besitzet, der sein Kunststück untersuchet.

§. 79.

Will man endlich noch den Einwurf machen, daß die großen Genies des Alterthums so wol, als unsere Großväter in der Naturlehre und den mathematischen Wissenschaften unerfahren, und dennoch vortrefliche Meister gewesen wären; so werde ich antworten, daß allerdings wenige gewesen sind, denen nicht etwas gemangelt habe; allein sie machten sich es zur Pflicht, in solchen Fällen bey Gelehrten Raths zu erholen. Daß sie gründlich studirt haben, beweiset auch ihr vortrefliches Colorit, indem sie die Farben keinesweges nach ihrer Oberfläche beurtheilet, sondern auch ihre Wirkungen in der Mischung verstanden haben; sonst würden ihre Farben, so wie der Gurkenmaler ihre schon längst verloschen seyn. Diesen Vorzug gab ihnen einzig und allein die Physik. So bald sie auch der Hülfe dieser und der mathematischen Wissenschaften beraubt waren, entdecket man in ihren Gemälden die grösten Fehler, die ihre große Unwissenheit in der Perspectiv, in der Mechanik, in der Austheilung des Lichts und Schattens u. s. w. verrathen.

§. 80.

Doch alle diese Wissenschaften, und wenn sie der Maler auch noch so gut inne hat, sind noch nicht hinlänglich zu seiner Kunst, wenn er nicht damit eine Kentnis der Welt verbindet, wie man zu sagen pflegt. Denn in der That, man irret sich sehr, wenn man das bloße Studiren

diren für hinreichend erkennt. Man verlasse also öfters sein Studirzimmer und besuche den Hof, die Zusammenkünfte der Großen, die Gesellschaften so wol in der Stadt als auf dem Lande. Bey Hofe oder bey den Vornehmern ist gleichsam der Schauplatz, worauf alle Charaktere der Menschen gleichsam in einem Mittelpunkt versamlet und vereiniget sind. Man trift hier die Charaktere der Würden, des Adels, der Wohlanständigkeit und der Gestalten an. Mit einem Wort, man kann auf dem großen Theater eines jeden Hofes alles studiren, was die Seele und das Herz der Menschen in Bewegung setzt und beunruhiget. Hingegen bey gemeinen Leuten in der Stadt und auf dem Lande findet man das Wilde und Rauhe in Sitten, das Einfältige, das Aufrichtige, das Ungezwungene und das Wahre, nemlich die Natur selbst in ihrer Unschuld.

§. 81.

Was die mündliche und schriftliche Unterweisung betrift, so wähle man sich einen geschickten Mann, welcher nicht allein scharfsinnig, sondern auch von derjenigen Eigenliebe weit entfernt ist, die meistens verursacht, daß man sich ganz allein zum Beyspiel, zur Vorschrift und zum Muster darbietet. Besser ist es, wenn der Meister nach bewährten Schönheiten der Kunststücke großer Künstler, und nach dem Verhältniß der Natur und Vernunft unterrichtet; daß er sich bemühete, ihnen dasjenige begreiflich zu machen, was man in einem Stücke nachahmen, in andern aber vermeiden soll; daß er ihnen alles aus einander setzte, was von bloßen Muthmassungen herrühret, und ihnen jenes erklärte, was auf erwiesene und überzeugende Wahrheiten gegründet ist. Der Lehrer muß zu dem Ende bisweilen selbst etwas vormachen, und wie die Theile

beschaffen seyn sollen, zeigen, auch die Manieren dabey weisen. Der Lehrer vergleiche alsdenn seinen Nachriß mit der Vorzeichnung, er merke seine Fehler an, er bessere sie durch vormachen, und lehre ihn es durch nachmachen endlich treffen.

§. 82.

Ohne Lehrmeister zeichnen zu lernen, und sich der schriftlichen Unterweisung anzuvertrauen, ist mit unendlichen Schwierigkeiten verbunden. Denn in den gewöhnlichen Zeichnungsbüchern trift man gemeiniglich sehr wenig, oder gar keine Regeln sondern Muster an. Sie sind aber dennoch neben einem guten Lehrmeister zu empfehlen, damit sich Anfänger nach schönen Rissen selbst fleißig üben können.

§. 83.

Ich komme nunmehr auf die **Uebung**. Diese, wenn sie mit Wissenschaft verbunden, ist, so wie in allen Künsten, die die Vollkommenheit zur Absicht haben, also auch hier der einzige Weg, die steile Höhe, die zum Tempel der Ehre führet, zu ersteigen. Durch eine träge Muse und durch eine schläfrige Unthätigkeit wird man nur sehr wenige oder wohl gar keine Schritte zu seinem Zwecke thun können. So wenig ein vorgesetztes Ziel ohne Bewegung erreicht werden kann, so wenig kann man ohne Uebung in der Kunst auch nur den geringsten Grad der Fertigkeit erlangen. Die große Uebung kann so gar bisweilen dasjenige ersetzen, was an Genie mangelt.

§. 84.

Soll die Uebung den geschafften Nutzen stiften, so muß sie nicht unterbrochen, sondern unermüdet fortgesetzt werden. Treten aber wirklich Umstände ein, wo man der nöthi-

nöthigen Zeit dazu beraubt wird: so muß man wenigstens die müßigen Augenblicke dazu anwenden, daß man der Kunst nachdenket, das heißt, man muß neben der Uebung auch fleißig Wissenschaften studiren. Denn ohne Wissenschaft erzeugt die Uebung oder Practik nichts als Tagelöhner; die Wissenschaft hingegen mit der Uebung macht einen Maler aus. Die bloße Gewohnheit zu zeichnen verschaft also zwar mehr Leichtigkeit aber keine Richtigkeit.

§. 85.

Die Hinternisse, welche leider allzu oft die Anfänger in der Uebung stören, sind, daß sie bey dem ersten oder zweyten mißlungenen Versuche muthlos werden, an ihren Fortgang zweifeln und endlich der Kunst entsagen. Allein dis ist gemeiniglich ein Kennzeichen einer flatterhaften Seele, oder ein Mangel des Genies, denn wahre Genies setzen sich auch darüber hinweg. Man weiß, daß auch den größten Meistern nicht allemal die Werke der Kunst gerathen. Allein sie werden auch um desto muthiger mit neuen Kräften zu arbeiten. Noch weniger darf also ein Anfänger verdrießlich werden, wenn er es in seiner Kunst nicht mit einem male zur Vollkommenheit bringen kann.

§. 86.

Zu denen Mitteln, die Zeichnungskunst gehörig zu erlernen, rechne ich auch eine gute Ordnung. Denn was kann für die Schüler schädlicher seyn, als wenn sie in keiner Art sich festsetzen, sondern bald diese bald jene Weise zu zeichnen suchen, ändern, erfinden oder vernachläßigen. Ich will daher dem Anfänger eine gewisse Ordnung oder Stufen der Zeichnungskunst festsetzen, welche er nach und nach betreten muß; nemlich 1) das Zeichnen nach Zeichnungen

nungen und Kupferstichen, 2) nach Gemälden, 3) nach Rundwerken, und 4) nach dem Leben selbst.

§. 87.

Zuvor muß ich erinnern, daß junge Leute, welche zeichnen lernen wollen, gleich anfangs sich bemühen, die Hand an eine gute Schrift zu gewöhnen. Schreibt ein solcher Schüler schön und zierlich, so ist auch seine Hand um so viel geschickter die Zeichnungen nachzuahmen. Durch eine solche Uebung erlangt er eine Leichtigkeit mit der Feder umzugehen, wie es ihm beliebt, auch ohne Vorschrift endlich hinzuschreiben, was ihm seine Gedanken eingeben. Mit dieser Geschicklichkeit ergreift er die Reisfeder und macht Umrisse, wie sie ihm sein Lehrer der Kunst vor Augen legt. Gemeiniglich fängt man mit Zeichnung aller geometrischen Linien, Flächen und Körper an. Alsdenn beschäftiget man sich mit Nachzeichnung der Theile des menschlichen Leibes, als Augen, Nasen, Ohren, Mund, Angesicht, Häupter, Arme, Beine, Hände und Füsse u. s. w.

§. 88.

Zu allen den bisherigen Hülfswissenschaften und Mitteln will ich noch das Studiren der schon vorhandenen sowol alten als neuen Kunstwerke und den Umgang mit grossen Kennern und Künstlern hinzufügen. Sollte der Nutzen nicht einleuchtend seyn, wenn man so wol grosse Kenner und Künstler, als ihre Wunderwerke besucht, und diese zu empfinden anfängt? wenn man so grosse Männer in ihren Kunstzimmern, bey ihren Staffeleyen und Marmorn nach ihrer Art studiren und arbeiten sieht, und in ihrer Gesellschaft Gallerien und Cabinette besucht? Jedoch können auch die besten und nützlichsten Sachen bisweilen schädlich seyn, wenn sie gemisbrauchet werden.

den. Man hüte sich nemlich für das allzugrosse Zutrauen, welches man auf den Umgang mit grossen Meistern setzt; man hüte sich vor den gefährlichen Stolz und Vorurtheile, aus welchem schon oft die schädlichsten Schulen, der Ursprung unzähliger Fehler, entstanden sind. Denn wir nehmen gar zu leicht die Denkungsart derjenigen an, mit welchen wir den meisten Umgang haben.

§. 89.

Durch das Studiren der berühmten Gallerien und Cabinette erlangt man eine Kenntniß von der Verschiedenheit der Talente unzähliger Künstler; die Theile, worin sie von einander abweichen; ihre Denkungsart, die Stärke und Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft; ihre erhabne Ideen, ihre gemeine und niederträchtige Erfindung; die Kunst und Wissenschaft ihrer Zusammenverbindung, mit einem Worte, den Geschmack in der Zeichnung, ihre Unverbesserlichkeit und alles dasjenige, was einen Kenner bezaubert, Schatten und Licht, das Colorit rc.

§. 90.

Ich sollte noch eine Menge anderer Hülfsmittel bey Erlernung dieser Kunst Erwehnung thun, wenn ich nicht befürchtete, weitläuftig zu werden. Nur noch einige derselben will ich erwehnen und diese sind ein **hinlängliches Vermögen, Gesundheit, Ansehn und Jugend.**

§. 91.

Das **Vermögen** ist nothwendig, damit man durch das fürchterliche und schreckliche Bild der Armuth nicht in der Arbeit, im Studiren und Nachdenken gestört und beunruhiget werde, und endlich gar gezwungen sey, Leinewand um das Brod zu färben, und die ganze Kunst zu vernachläßigen. Was helfen alsdenn alle auch die schön-

sten Talente, mit welchen die Natur so sparsam umgeht, wenn der Künstler genöthigt ist, mehr um Brodt als Ehre und Kunst zu sorgen? wie kann er denn sein von Angst und Kummer beklemtes Gemüth ermuntern und sich empor schwingen, wenn er bey aller seiner Geschicklichkeit Hunger leiden muß? Wenn er gestern bereits verzehret, was er heute verdienen will. Werden nicht die meisten dadurch genöthiget, durch unrechte Wege, durch eine edle oder unedle Art, Gelegenheit zu suchen, entweder ihre Talente oder ihre Unwissenheit an den Tag zu bringen, und den Maaßstaab ihrer Kräfte beständig liegen zu lassen? Durch dergleichen mißliche Umstände werden die Künste in eine finstre Nacht zurückgewiesen, die besten Talente müssen unterliegen oder sie verschwinden aus dem Vaterlande. Die Künste würden vielleicht von keinem Michelangelo etwas wissen, wenn er ein so armseliges Leben hätte führen müssen, und seine überschwänglichen Gaben würden gewiß auch in der Dunkelheit erstickt seyn.

§. 92.

Gesundheit und Ansehen des Künstlers trägt ebenfals vieles bey. Das erstere um in der schweren und mühsamen Arbeit eifrig fortfahren zu können; das letztere aber, weil man wahrgenommen, daß der Maler sich immer selbst vorstellet, und die Natur geneigt ist, sich selbst, wo sie kann, nachzuahmen. Die Jugend dienet dazu, weil man früh anfangen muß, um die lange Uebung und Erfahrung, so die Kunst erfodert, sich zu Nutze zu machen.

§. 93.

Doch lassen sich grosse Genies, welche empfinden, wozu sie die Natur bestimmt hat, durch dergleichen Hinter-

niß keinesweges ganz abschrecken, sondern suchen dem allen ohngeachtet sich empor zu schwingen.

§. 94.

Lasset uns endlich noch die Hinternisse betrachten, welche den Fortgang und Wachsthum der schönen Künste zu hemmen pflegen. Ich rechne dahin hauptsächlich die **Eigenliebe**, den **Geitz**, die **Ungeduld** und **allzugrosse Geschwindigkeit** der Künstler.

§. 95.

Die allzu gute Meynung und Eigenliebe ist der gewöhnlichste Fehler der Künstler. Sie ist die Quelle des Eigensinnes, des Stolzes, der Halsstarrigkeit und der Tadelsucht. Sie ist besonders Anfängern eigen, welche sich zu sehr auf ihr natürliches Talent verlassen, und das Studiren vernachläßigen. Diese stolze Zuversicht, welche wir auf unsere eigene Fähigkeiten setzen, wenn wir uns derselben nicht bey Zeiten wiedersetzen, schläfert uns nach und nach so ein, und entfernt uns immer mehr und mehr von dem Weg, der zur Vollkommenheit führet. Da nehmen alle Sorgen ein Ende; man studirt nicht mehr; man sucht weder bey der Natur, noch bey der Vernunft sich mehr Raths zu erholen: man hat keine Zweifel mehr. Alles was unter den Fingern hervorwächst, befriediget uns gleichfals durch die einzige Ursache, daß man selbst Vater derselben Geburt ist. Man glaubt, es wäre seinem Ruhm nachtheilig und hiesse sich allzu viel erniedrigen, wenn man noch aus den Werken und aus dem Unterricht jener verehrungswürdigen Alten sich einen Nutzen zu verschaffen suchte, welche doch zu allen Zeiten unsere Wegweiser seyn müssen. Endlich verläßt man sich auf eine gefährliche Gewohnheit, welche von Tage zu Tage in der Nichtswürdigkeit

digkeit zunimmt, und man läßt sich einfallen, sie sey der wahre Besitz aller Regeln der Kunst, die man kennen zu lernen noch nicht einmal Zeit gehabt hat. Hieraus entstehen noch unzählige andre Laster, man' zeigt seine Arbeit nicht jedermann, theils aus Furcht getadelt zu werden, theils aus Stolz sich ein Ansehn zu erwerben. Einige zeigen ihre Arbeiten jedermann, und ersuchen Fremde um ihre Meynung. Wenn man aber ihre Mängel entdeckt, so sind sie schon gefaßt, die ungereimtesten Entschuldigungen darwider zu ersinnen, oder eine solche Aufrichtigkeit übel zu nehmen.

§. 96.

Ferner gehört zu den Hinternissen, die Ungedult, Nachläßigkeit und Geschwindigkeit bey der Arbeit. Beides sind Fehler welche zu vermeiden sind. Hierdurch aber will ich nicht zu verstehen geben, daß eine glückliche Leichtigkeit in der Ausführung eines Werkes zu verdammen sey, sondern ich sage nur, man solle keine Arbeit allzu geschwinde vollenden. Eile mit Weile, sagt Horaz. Man verhüte aber auch eine allzu genaue Langsamkeit, durch welche alles; was man nur macht, traurig, matt, kaltsinnig und kraftlos wird, die grosse Vollkommenheit hält zwischen diesen beyden sich einander widerstreitenden Fehlern das Mittel. Will man also der wahren Ehre nachstreben, so muß man sehr grossen Fleiß und viele durchwachte Nächte dazu anwenden. Man muß selten mit sich selbst zufrieden seyn, wenn es gleich andere bereits schon sind.

§. 97.

Der Geitz sowol von Seiten des Künstlers als der Liebhaber der Kunstwerke trägt ebenfals viel dazu bey, die schönen Künste zu vernichten. Er macht, daß man eher

dem

dem Gewinne als der Ehre nachstrebet. Man bemühet sich um des eitlen Gewinnes willen bald fertig zu werden; man will gerne viel thun und arbeitet dadurch schlecht. Eben dieses Laster ist auch Ursache, daß man das Nachsinnen in Zimmern vernachläßiget, und durch niederträchtige, auch zuweilen durch ungerechte Schliche sich Arbeit zu verschaffen sucht; dieselbe andern wegnimmt und sich mit einer Last beladet, die man nicht ertragen kann.

§. 98.

Alle diese Hinternisse können und müssen junge Leute, welche die Laufbahn der Malerkunst mit Nutzen betreten wollen; aus dem Wege räumen, wenn sie nur die Beschwerlichkeiten und den Umfang ihrer Kunst zu kennen sich bemühen wollten: denn niemals wird ein Mensch ohne verdammlichen Hochmuth sich rühmen können, daß er alle in der Malerey erforderliche Kenntnisse und Eigenschaften besitze. Je weiter einer auf der Bahn der Malerey gekommen ist, desto mehr hat er entdeckt und desto mehr nimmt er durch seine eigene Einsicht wahr, wie weit er von der beständig gesuchten Vollkommenheit noch entfernt sey. Schüler müssen also alle kostbare Augenblicke ihrer Jugend darauf verwenden, denn man kann bey der Malerey eben die Worte anwenden, welche Hippokrates auf die Arzneykunst deutete, **die Kunst währt lange, das Leben ist kurz und die Erfahrung schwer.**

§. 99.

Je geschickter also ein Mensch ist, desto mehr wird er sich der Bescheidenheit befleißigen und die Eigenliebe, diese gefährliche Klippe des Fleißes im Studiren, zu unterdrücken suchen. Ich will nicht einmal gedenken, wie verhaßt und lächerlich sich ein eingebildeter Mensch bey an-

dern macht, welche ihn verspotten und für einen Narren halten. Man lasse sich übrigens in seiner Laufbahn nichts verhindern, und wenn auch die Unwissenheit, oder eine schnöde Verachtung, oder eine schlechte Belohnung unsre Lust und Zufriedenheit stören sollte. Ein Mann, der nach Ehre trachtet, setzt sich über Belohnungen weg, sieht den Angriffen der Ungerechtigkeit und des Neides entgegen, und lebt in Hoffnung, daß die Bitterkeit seiner Bemühungen und ausnehmende Geduld durch die Ehre, zu der er einstens dadurch noch sicher gelangen wird, mit der Zeit könne versüßet werden.

§. 100.

Bisher habe ich das Bild eines Mannes entworfen, dessen Denkungsart und Geschicklichkeit den Künsten Hochachtung, und dessen Sitten ihnen Freunde erwerben. Ich habe gezeigt, was für ein weit aussehender Begriff und Verstand erforderlich ist, und wie viel Hindernisse zu überwinden, um sich in einer Kunst empor zu heben, welche nicht nur alles enthält, was in der Natur sichtbar ist, sondern auch noch die innersten Empfindungen des Herzens durchsehen muß, um sie dem Auge der Menschen kenntlich zu machen. Die Vollkommenheit der Malerkunst besteht also nicht blos in der Vergleichung und Aehnlichkeit des Gemäldes mit dem natürlichen Gegenstande, wie viele sich einbilden. Wollen wir den Charakter eines grossen Meisters in der Kunst nochmals in der Kürze übersehen, so darf ich nur den Begriff davon aus der Vorrede des berühmten Füeßlins in seiner Geschichte der besten Künstler in der Schweitz hernehmen. „Nur derjenige, sagt er, „den die Natur bey seiner Geburt ausserordentliche Anla„gen und Fähigkeiten geschenket, den sie mit einem sichern

„Ge-

„Geschmacke für das Grosse und Erhabene ausgerüstet, und „in dessen Brust sie gleichsam ein Bild jener überirdischen, „geistigen Schönheit gesenkt hat; der über die niedrigen „Reitze wollüstiger Schönheit und die Lockungen des Ei„gennutzes gleich weit erhaben, nur von dem edlern Enthu„siasmus der Tugend, des wahren Ruhms und der Ehre, „bey der kleinen Zahl ächter Kenner der Kunst und der „Verdienste begeistert wird; der mit allen diesem Uebung „und Fleiß verbindet: sein Auge mehr auf die Grösse der „Kunst und jenem erhabnen Gipfel der Vollkommenheit, „als auf seine schon erreichte Geschicklichkeit richtet; der „seinen Verstand und Einbildungskraft mit Lesung der be„sten Schriften jeder Art, bereichert und erhöhet! Nur „dieser ist fähig ein grosser Maler zu werden, und die er„habensten Werke der Kunst des Alterthums mit Vortheil „zu studiren.„ Wie sehr würde ich mir Glück wünschen, wenn ich auch durch dieses Wenige, was ich von den Nutzen und Umfang der bildenden Künste gesagt habe, denen Künsten einige Verehrer zugeführt hätte!

Erster Abschnitt.
Von der
Geometrie in der Zeichnungskunst.
Vorerinnerung.

§. 101.

Die Geometrie ist eine Wissenschaft von Ausmessung des Raumes.

§. 102.

Bey einem Raume sind dreyerley Ausmessungen möglich:

1) in Ansehung der Länge nach Linien;
2) in Ansehung der Länge und Breite nach Flächen;
3) in Ansehung der Länge, Breite und Dicke nach einem körperlichen Maaße.

§. 103.

Ein geometrischer Körper ist nach allen Seiten ausgedehnt. Die äussersten Grenzen, welche denselben einschliessen, sind Flächen, die Grenzen der Flächen sind Linien, die Grenzen der Linien aber Punkte.

§. 104.

Da es also dreyerley Arten von Grössen in der Geometrie giebt, nemlich Linien, Flächen und Körper, so zergliedert sich die Geometrie von selbst in drey Theile.

§. 105.

Jede Abmessung und Zeichnung geschieht vermittelst gewisser Instrumente. Diese differiren, je nachdem man die Grösse auf dem Pappiere oder auf dem Felde ausmisset.

§. 106.

Bey Entwerfung und Verzeichnung der Figuren kann man sich entweder der **geometrischen** oder **theoretischen** Anleitung oder des Augenmaaßes und der **mechanischen** Regeln und Mittel bedienen.

§. 107.

Man theilt die Geometrie ein, in die **theoretische** und **praktische.** Die letztere besteht in der Ausmessung der wirklich auf der Erde befindlichen Flächen und Körper. Ihr Nutzen sowol an und vor sich, als auch in Absicht der Zeichenkunst insbesondere, ist von grosser Wichtigkeit.

§. 108.

Da es meine Absicht nicht erlaubt, daß ich mich in eine vollständige Abhandlung der theoretischen und praktischen Geometrie einlasse, so will ich blos auf eine allgemeine Weise und in einem kurzen Entwurfe zeigen, wie die Anwendung der Geometrie beschaffen sey, und mich nicht eben mit allen Arten von Fällen und Mitteln, die man sonst zu betrachten pflegt, beschäftigen.

Erstes Capitel.

Die Longimetrie.

I. Vom Begriff und Eintheilung der Linien und Winkel.

§. 109.

Ein **Punkt** ist das äusserste einer Linie: man stelle sich denselben als das kleinste unter allen Dingen vor, die sich denken lassen.

§. 110.

Die Linien werden eingetheilt in **gerade, krumme** und **vermischte** (lineae rectae, curvae et mixtae.)

§. 111.

Zwischen jeden zwey Punkten kan man sich eine gerade Linie vorstellen, welche allemal der kürzeste Weg von dem einen Punkte zum andern ist.

§. 112.

Linien, welche, wenn sie auf beiden Seiten verlängert werden, niemalen zusammenstossen, sondern beständig gleich weit von einander entfernt bleiben, nennt man **parallele** Linien.

§. 113.

Eine Linie, welche auf eine andere fällt, ohne sich gegen irgend eine Seite zu neigen, ist mit derselben **perpendiculär, senkrecht, vertical** oder **lothrecht.** Diejenige Linie, auf welcher eine andre senkrecht stehet, heißt in Ansehung dieser senkrechten Linie eine **horizontale Linie,** oder eine solche Linie, die mit dem Horizonte parallel läuft. Und so wird eine ebene Fläche horizontal oder ein planum horizonti parallelum genannt, wenn sie mit der Vertical-linie rechte Winkel macht. Eine Horizontallinie ist allemal zugleich perpendiculär.

§. 114.

Die Anzahl der krummen Linien ist unendlich, ich will nur die vornehmsten davon hier anführen. Diese sind die Cirkullinie und die Ellipse oder **länglicht runde,** oder **linsenförmige** Linie.

§. 115.

Die **Cirkullinie** ist diejenige krumme Linie, welche entsteht, wenn sich eine gerade Linie um einen festen Punkt in einer Fläche herumbewegt, so daß dieselbe allenthalben

von diesem festen Punkte gleichweit entfernt ist. Hierbey kommen noch einige Benennungen vor, nemlich der **Mittelpunkt**, die **Peripherie** oder **Umkreis**, der **Halbmesser** oder **Radius**, der **Durchmesser** oder **Diameter**, die **Sehne**, ein **Bogen**, die **Tangente**.

§. 116.

Ein **Winkel** ist die Neigung zweyer Linien gegen einander, welche sich in einem Punkte durchschneiden. Hierbey kommt vor, die **Spitze** oder **Scheitelpunkt** des Winkels (apex anguli) und die **Schenkel** oder **Seiten** (latera) derselben.

§. 117.

Die **Grösse** eines Winkels besteht keinesweges in der Länge der Schenkel, sondern in der Neigung oder Oeffnung, welche sie gegen einander haben. Je mehr sich also eine Seite von der andern Seite eines Winkels entfernet, je grösser wird die Neigung der Seiten und folglich auch der Winkel. Nähert sich also eine Seite der andern, so wird der Winkel kleiner.

§. 118.

Die Benennung und Bezeichnung der Winkel geschieht auf verschiedene Art.

§. 119.

Man theilt die Winkel ein

1) in **geradlienichte**, **krumlienichte** und **gemischte**, (anguli rectilinei, curvilinei et mixti);
2) in **rechte**, **spitzige** und **stumpfe** Winkel, (anguli recti, obtusi et acuti). Die spitzigen und stumpfen Winkel heissen auch mit einem gemeinschaftlichen Namen **schiefe Winkel**, (anguli obliqui);
3) in **Nebenwinkel**, (anguli deinceps positi sive connexi vel contigui);

4) in entgegengesetzte oder Verticalwinkel, (anguli ad verticem oppositi).

II. Von der Zeichnung der Linien und Winkel nebst deren Theilung.

§. 120.

Einen Punkt zu bemerken.

a) auf dem Papiere, durch Hülfe einer Feder, Nadel ꝛc.

b) auf dem Felde, hierzu können vielerley Dinge gebraucht werden, als Stangen, Bäume, Häuser, brennende Fackeln u. s. w.

§. 121.

Durch zween gegebene Punkte eine gerade Linie zu ziehen oder zu verlängern:

1) auf dem Papiere, oder im kleinen vermittelst eines lineals und Stifte, Bleyfeder, Schreibfeder, Reisfeder, u. s. w.

2) eine grössere linie z. E. auf dem Felde,

a) vermittelst einer Schnure z. E. auf Bauholz, in Gärten u. s. w.

b) der Feldstäbe.

§. 122.

Eine Cirkullinie zu zeichnen:

a) eine kleinere wird vermittelst eines Instruments, welches ein Cirkul genannt wird, gezogen;

b) eine grössere vermittelst eines Stangencirkuls oder auch nur einer Schure.

§. 123.

Eine Ellipse zu zeichnen: a) geometrisch, b) mechanisch.

§. 124.

Aus einem Punkte, in einer gegebenen Linie eine Perpendicularlinie aufzurichten:

1) auf dem Papiere

a) geometrisch auf verschiedene Art;

b) mechanisch, vermittelst eines Winkelhackens, pythagorischen Triangels u. s. w.

2) auf dem Felde

a) kann man sich auch hier eines grössern Winkelhackens bedienen;

b) durch Hülfe eines Bleylothes und der Wasserwaage (crux geodaetica);

c) vermittelst eines Astrolabii u. d. gl.

§. 125.

Aus einem Punkte, der sich ausserhalb einer gegebenen geraden Linie befindet, eine Perpendicularlinie zu fällen.

1) auf dem Papiere:

a) geometrisch,

b) mechanisch, vermittelst des Winkelhackens, pythagorischen Triangels;

2) auf dem Felde,

a) man befestige an der Stange, welche in den angewiesenen Punkte gesteckt wird, eine Schnur, und dehne sie bis an die gegebene linie aus: so kann man durch Hülfe eines Winkelhackens leicht eine Perpendicularlinie erhalten;

b) man kann sich auch derjenigen Construction bedienen, welche man auf dem Papiere anwendet.

§. 126.

Aus einem gegebenen Punkte mit einer gegebenen geraden Linie, die sich beyde in einer ebenen Fläche befinden, eine Parallellinie zu ziehen:

1) auf dem Papiere
   a) geometrisch, auf dreyerley Art,
   b) mechanisch, mit Beyhülfe eines Parallellineals, eines pythagorischen Triangels, des Anschlagelineals u. s. w.
2) Auf dem Felde,
   a) auf eine ähnliche Weise wie auf dem Papier,
   b) wird aus dem gegebenen Punkte auf die gegebene Linie eine Perpendicularlinie gezogen, und aus einem andern Punkte, der in dieser Linie willkührlich angenommen wird, eine Perpendicularlinie von eben der Grösse aufgerichtet: so stellt die Linie, welche durch die Enden dieser Perpendicul gehet, die verlangte Parallellinie vor.

§. 127.

Eine Linie mit dem Horizonte parallel zu ziehen.
Dieses kann geschehen

1) vermittelst eines geometrischen Kreuzes, dessen wir oben Erwehnung gethan;
2) wenn in der Mitte des Astrolabii eine Pendul befestiget wird;
3) vermittelst einer einzigen Regel, auf welcher sich eine gläserne Röhre befindet, die mit gefärbten Wasser bis auf eine kleine Luftblase gefüllt ist;
4) bey allzu langen Horizontallinien kann man sich statt der Regel eines kleinen Tubi bedienen.

§. 128.

Einen rechten Winkel zu zeichnen. Dieses geschiehet auf eben die Art, wie man Perpendicularlinien macht. Es gibt aber noch eine besondere geometrische Auflösung.

§. 129.

An eine gegebene gerade Linie einen Winkel zu setzen, der einem andern gegebenen Winkel gleich ist.

1) Auf

1) Auf dem Papier,
   a) wenn er der Grösse nach gegeben wird, geometrisch;
   b) wenn er in Graden gegeben wird, und dieses geschiehet mit dem Transporteur.
2) Auf dem Felde,
   a) vermittelst des Astrolabii, der Mensul und Scheibeninstrument;
   b) auf die geometrische Weise.
   c) Man kann auch den gegebenen Winkel mit einem Instrumente, welches einen Winkel vorstellt, und dessen Schenkel um die Spitze beweglich sind, fassen, und an den angewiesenen Ort tragen.

§. 130.

Eine gerade Linie oder einen Bogen in zwey gleiche Theile zu theilen: 1) geometrisch, 2) mechanisch.

§. 131.

Einen Winkel in zwey gleiche Theile zu theilen.

III. Von Ausmessung der Linien und Winkel.

§. 132.

Die längen der linien müssen durch andere linien bestimmt werden. Man nimt also 1) eine gewisse länge zum Maasstabe an, und theilet sie in eine willkührliche Anzahl gleicher Theile; 2) wird durch die wiederholte Anlegung des Maasstabes an die linie oder länge, welche gemessen werden soll, gefunden, wie vielmal dieser Maasstab oder seine Theile in derselben enthalten sind.

§. 133.

Die gewöhnlichen längenmaaße so wol bey Gebäuden als auf dem Felde sind die Ruthen, Schuhe, Zolle oder Daumen und Linien. Die Anzahl der Ruthen

wird

wird mit (°), der Füsse mit ('), der Zolle mit (''), der Linien mit (''') bezeichnet.

§. 134.

Dieser angenommene Maasstab ist in den verschiedenen Ländern auch verschieden, so wol in Absicht seiner Grösse als auch Abtheilung. Die gewöhnlichste geometrische Eintheilung und deren sich die Feldmesser bedienen, ist diese, daß die Ruthe in zehn Fuß oder Schuhe, jeder Schuh in zehn Zolle und jeder Zoll in zehn Linien abgetheilt wird. Das Rheinländische Maaß ist das gebräuchlichste.

§. 135.

Ein gegebenes Maaß in ein anderes zu verwandeln.

§. 136.

Der Maasstab zur Messung der Linien auf dem Felde wird entweder auf einen geraden Stab, oder eine Schnur oder eine Kette gebracht.

§. 137.

Die Abmessung der Linien auf dem Papier geschieht vermittelst des **verjüngten Maasstabes**. Dieses ist eine willkührlich angenommene Linie, welche man in eben so viel kleine Theile eintheilet, als in großen geschiehet. Wir bemerken hiervon den Gebrauch und Verfertigung desselben.

§. 138.

Die Winkel werden durch Cirkelbogen, welche man mit einem willkührlichen Radius aus ihren Spitzen beschreibt, gemessen. Es wird zu dem Ende die Peripherie eines jeden Cirkels in 360 gleiche Theile zergliedert. Ein jeder von diesen Theilen wird ein **Grad** genennt. Die Grade werden eben so wie die Ruthen mit (°), die Minuten mit ('), die Secunden mit ('') bezeichnet.

§. 139.

Einen Winkel zu messen.

1) auf dem Papiere vermittelst des Transporteurs,

2) auf dem Felde,

a) mit dem Astrolabio oder Winkelmesser, mit der Mensul und Scheibeninstrument,

b) vermittelst der Magnetnadel.

§. 140.

Die Weite zweener Oerter zu messen, zu denen man kommen kann.

§. 141.

Die Weite zweener Oerter zu finden, zu deren einen man nur kommen kann.

§. 142.

Die Weite zweener Oerter zu finden, zu deren keinen man entweder gar nicht, oder nicht gerade zu kommen kann.

§. 143.

Zwey Punkte, die man aus einem Standort nicht auf einmal übersehen kann, durch eine gerade Linie zu verbinden.

§. 144.

Die Höhe eines Berges, Thurms, Hauses, Baums u. d. gl. zu messen.

a) Wenn man dicht an den Fuß des Berges, Thurms u. d. gl. kommen kann, und seine höchste Spitze genau über seiner Mitte stehet, so kann solches auf viererley Weise geschehen:

1) vermittelst eines Winkelmessers,

2) vermittelst zweyer Stäbe von verschiedener länge,

3) vermittelst des Schattens,

4) vermittelst eines Spiegels.

b) Wenn

b) Wenn man nicht dichte an den Thurm kommen kann, oder seine Spitze nicht über der Mitte desselben ist.

§. 145.

Eine Cirkullinie zu messen.

Zweytes Capitel.

Die Planimetrie.

I. Vom Begriff und Eintheilung der Flächen.

§. 146.

Viele zusammenhangende Linien machen eine **Oberfläche** (superficies). Diese begreift oder umfängt die Länge und Breite eines jeden Körpers, er mag auch beschaffen seyn wie er will.

§. 147.

Die Flächen werden eingetheilt in **ebene** (planae) und **gebogene** oder **gekrümmte** (curvae). Die gebogenen sind entweder **rund** oder **hohl**.

§. 148.

Die Linien, welche eine Fläche einschliessen oder umgrenzen, werden zusammen genommen in Ansehung ihrer Grösse der **Umfang** oder **Perimeter** der Fläche, in Ansehung der Art und Gestalt ihrer Zusammensetzung eine **Figur** genennt. Die einzelnen Linien, welche eine solche Figur ausmachen, heissen die **Seiten** (latera figurae), und die Winkel, welche sie einschliessen, die **Ecken** der Figur.

§. 149.

Eine von den Seiten einer Figur wird in Ansehung der Lage gegen die übrigen Seiten die **Grundlinie** oder *basis* der

der Figur genennt. Die Höhe einer Figur aber wird durch eine gerade Linie bestimmt, welche von der obersten Ecke derselben senkrecht gegen die Grundlinie oder den verlängerten Theil derselben gezogen worden.

§. 150.

Die Figuren werden eingetheilt

1) in Ansehung der **Beschaffenheit** ihrer Seiten, in **geradlienichte** und **krummlienichte** Figuren;

2) in Ansehung der **Grösse** ihrer Seiten oder Winkel in **reguläre** und **irreguläre** Figuren;

3) in Ansehung der **Menge** ihrer Seiten oder Winkel in **Dreyecke** oder **Triangel**, **Vierecke** und **Vielecke** oder **Polygone**.

§. 151.

Die Dreyecke werden eingetheilt

1) in Ansehung der Seiten
 a) in **gleichseitige**,
 b) **gleichschenklichte**. Hierbey kommen der **Schenkel** und die **Grundlinie** vor.
 c) **ungleichseitige**;

2) in Ansehung der Winkel
 a) in **rechtwinklichte**,
 b) **stumpfwinklichte**,
 c) **spitzwinklichte**.

§. 152.

Alle Vierecke sind

I. entweder **Parallelogramme**, das ist, solche Vierecke, in welchen jede zwey einander gegen über liegende Seiten einander parallel sind. Diese sind wieder

1) entweder **rechtwinklichte**, welche vier rechte Winkel haben, dazu gehört

a) das

a) das **Quadrat**, welches zugleich vier gleiche Seiten hat,

b) das **länglichte Viereck**, in welchem nur jede zwey einander gegen über liegende Seiten gleich sind;

2) oder **schiefwinklichte**, welche vier schiefe Winkel haben, dazu gehört

a) die **Raute**, welche zugleich vier gleiche Seiten hat,

b) die **länglichte Raute** in welcher nur jede zwey einander gegen über liegende Seiten gleich sind;

II) oder **Trapezien**, wohin alle Vierecke gehören die keine Parallelogramme sind, folglich ungleiche Seiten und Winkel haben.

§. 153.

Eine gerade Linie, welche von einer Ecke des Vierecks bis zu der gegen über liegenden gezogen wird, heißt die **Diagonallinie** desselben.

§. 154.

Die **Vielecke** werden wieder eingetheilt nach der Anzahl ihrer Seiten und Winkel. Eine Figur von fünf Seiten heißt ein **Fünfeck** u. s. w.

II. Von Zeichnung der Figuren und Flächen.

§. 155.

Einen gleichseitigen, gleichschenklichten und ungleichseitigen Triangel zu zeichnen.

§. 156.

Ein Quadrat und überhaupt ein jedes Parallelogramm und Trapezium zu zeichnen.

§. 157.

Ein reguläres und irreguläres Vieleck zu zeichnen.

§. 158.

Eine Figur im kleinen zu verfertigen, die einer andern grössern Figur ähnlich ist.

§. 159.

Ein ganzes Feld oder eine ganze Gegend in Grund zu legen. Es sind dabey fünf Fälle möglich.

III. Von Ausmessung der Flächen und Figuren.

§. 160.

Die Ausmessung des Flächenraums geschiehet selbst durch Flächen, die man hierzu als Einheiten oder Maaße annimmt. Keine unter allen Flächen schicken sich hierzu am bequemsten, als die Quadrate, und diese hat man auch wirklich zum Maasstab aller abzumessenden Flächen angenommen. Weil aber die Flächen, die man ausmessen soll, nicht nur von verschiedner Grösse sind, sondern sich auch in den wenigsten Fällen durch ein einziges Maaß genau bestimmen lassen, so muß eine solche Quadratfläche wieder in kleinere gleiche Quadratflächen eingetheilt werden.

§. 161.

Um diese Ausmessung der Flächen oder Figuren der eben angezeigten Ausmessung gerader Linien gleichförmig zu machen, bedient man sich der **Quadratruthe** oder eines Quadrats, welches eine Ruthe lang und breit ist, oder ein solches Quadrat, in welchen eine jede Seite die Grösse einer Ruthe hat. Ihr gewöhnliches Zeichen ist ($\square^{\circ}$). Diese Quadratruthe enthält hundert Quadratfuß oder kleinere Quadrate, deren jedes einen Fuß lang und breit ist. Man bemerkt sie auf diese Weise ($\square'$). Der Quadratfuß aber enthält hundert Quadratzolle oder

 kleine-

kl nere Quadrate, deren jedes einen Zoll lang und breit ist. Ihr Zeichen ist (□''). Die Quadratzolle werden wieder in Quadratlinien eingetheilt u. s. w.

§. 162.

Vermittelst dieser Quadrate geschieht die Ausmessung der Flächen überhaupt dadurch, daß man untersucht, wie viele Quadrate eine auszumessende Fläche in sich faßt. Sollte nun diese Ausmessung unmittelbar geschehen, so würden es unzähliche Hinternisse nicht zulassen. Es kann aber der Quadratinhalt einer Fläche auf folgende Weise, aus bloßen Längenmaaß derselben, indem man die Seitenlinien misset, berechnet werden.

§. 163.

Den Raum eines Quadrats, Triangels und jedes Parallelograms zu messen.

§. 164.

Den Inhalt eines Trapezium oder jeden irregulären Vielecks zu finden.

§. 165.

Den Flächenraum eines regulären Vielecks und Cirkels zu berechnen.

§. 166.

Den Flächenraum eines Sectors und eines Segments zu finden.

§. 167.

Ein Feld, Garten, Teich, oder ganze Landschaft auszumessen, in einen Grundriß zu bringen, und den Flächenraum davon zu berechnen.

Drit-

Drittes Capitel.

Die Stereometrie.

I. Vom Begriff und Eintheilung der Körper.

§. 168.

Ein mathematischer Körper wird erzeugt, wenn sich eine Fläche auf die gehörige Weise durch einen Raum bewegt. Daher treffen wir bey ihm alle drey Arten von Ausmessungen an, nach der Länge sowol als nach der Breite und Dicke.

§. 169.

Man theilt die Körper ein

1) in Ansehung der Beschaffenheit der Flächen, welche sie einschliessen, in Körper mit ebenen und mit gekrümmten Oberflächen;
2) in Ansehung der Grösse der Flächen, welche sie einschliessen, in reguläre und irreguläre Körper;
3) in Ansehung der Menge der Flächen, welche sie einschliessen, in sechs, acht, zwölf u. s. w. flächichte Körper.

§. 170.

Die regulären Körper sind

1) Der Würfel, welcher von sechs gleichen Quadratflächen eingeschlossen ist. Der verschobne Würfel oder die Körper-Raute ist von sechs gleichen Rautenflächen eingeschlossen.
2) Der Balken oder das Parallelepipedum, welches von sechs rechtwinklichten viereckichten Flächen, davon die einander gegen über liegenden gleich sind, eingeschlossen ist.

Anmerkung. Das Quadratstück ist von zwey gleichen Quadratflächen und vier gleichen rechtwinklichten länglichten Flächen eingeschlossen. Der verschobne Balkenkörper aber von zwey gleichen Rauten und vier gleichen rechtwinklichten länglichten Flächen.

3) Die Säule oder das Prisma, dazu gehöret wieder

a) die eckichte Säule, als die drey= vier= und vieleckichte Säule.

Anmerkung. Die dreyeckichte Säule wird gemeiniglich allein verstanden, wenn man den Ausdruck Prisma gebraucht. Die viereckigte Säule ist in der That mit dem Balken einerley Körper, welcher aber ein Balken genennet wird, wenn er auf einer seiner langen Flächen ruhet oder lieget, und hingegen eine Säule heisset, wenn er auf einer seiner kurzen Flächen ruhet oder stehet.

b) Die runde Säule, oder die Walze, oder der Cylinder, welcher von zwey Cirkulflächen und einer um dieselben gebogenen viereckichten Fläche eingeschlossen ist.

4) Die Pyramide, dazu gehöret

a) die eckichte Pyramide, als die drey= vier= und vieleckichte.

Anmerkung. Aus mehrern gleichen Pyramiden können wieder verschiedene reguläre Körper zusammengesetzt werden, darin die Spitzen der Pyramiden, daraus sie bestehen, alle gegen einander gekehrt sind; dahin gehören insonderheit 1) das körperliche Viereck, 2) das Achteck, 3) das Zwölfeck, 4) das Zwanzigeck, 5) der archimedische Körper.

b) Die runde Pyramide oder der Kegel, welcher von einer Cirkulfläche und einem um dieselbe gebogenen Ausschnitte aus einer grössern Cirkulfläche eingeschlossen ist. Hierbey ist zu merken die Axe desselben und die Eintheilung in aufrechte und schiefe Kegel.

5) Die

5) Die **Kugel** (sphaera), welche entsteht, indem sich ein halber Cirkel um seinen unveränderten Diameter ganz herum bewegt. Sie ist also ein Körper, welcher von einer gekrümmten Fläche, in welcher alle Punkte von dem Mittelpunkte gleiche Entfernung haben, eingeschlossen ist. Hierbey ist zu merken der **erzeugende Cirkel**, der **Mittelpunkt**, der **Diameter**, der **Radius**, die **Axe** und die **Pole** der Kugel.

§. 171.

Wenn die einzelnen Flächen, welche einen Körper einschliessen, alle in einer Ebene an einander gelegt werden, so nennt man die ganze Fläche oder Figur, welche daraus entsteht, das **Netz** des Körpers. Eine von den Flächen, welche einen Körper einschliessen, wird in Ansehung der Lage gegen die übrigen die **Grundfläche** oder *basis* des Körpers genennt. Unter den **Höhen** der Körper versteht man die Perpendicularlinien, die aus ihren Spitzen auf die Grundflächen, wie in den Pyramiden und Kegeln, oder aus ihren obern Grundflächen auf die untern Grundflächen, wie in den Prismaten und Cylindern gefället werden.

II. Von Ausmessung der Körper.

§. 172.

Die **körperlichen Räume** werden überhaupt bestimmt, wenn man einen andern Körper von bestimmter Grösse, welcher wieder in kleinere gleiche Körper eingetheilt wird, zum Maasstab annimmt, und alsdenn untersucht, wie vielmal dieser Körper oder seine Theile in dem Körper, dessen Inhalt gemessen werden soll, enthalten sey.

§. 173.

Es ist zu solchem Maaßstab der Körper ein Würfel angenommen worden. Allein unsere Absicht würde in den wenigsten Fällen erreicht werden, wenn man sich bey der Ausmessung der Körper nur eine einzige Art von Würfeln erwählen wollte. Dieses lassen theils die verschiedenen Grössen der Körper nicht zu, theils würde man auch öfters die Abmessung nicht genau genug vornehmen können.

§. 174.

Es sind aber die vornehmsten Würfel, deren man sich als Maaße für die Körper bedient, folgende:

1) **Cubicruthen**, worunter man solche Würfel versteht, in welchen eine Seitenfläche die Grösse einer Quadratruthe hat; folglich, wovon jede Seitenlinie die Grösse einer Ruthe enthält. Ihr Zeichen ist (1°)
2) **Cubicschuhe** oder **Füße**; in diesem Würfel ist eine jede Seitenlinie so groß wie ein Schuh. Man bemerkt sie durch $(1^{\circ\prime})$
3) **Cubiczolle**, in welchen jede Fläche einen Quadratzoll enthält $(1^{\circ\prime\prime})$
4) **Cubiclinien** $(1^{\circ\prime\prime\prime})$ u. s. w.

§. 175.

Alle körperliche Maaße haben eine tausendfache Verhältniß unter einander. Denn eine Cubicruthe enthält tausend Cubicfuß, deren jeder ein Würfel ist; der Cubicfuß enthält wieder tausend Cubiczoll, deren jeder wieder ein Würfel ist u. s. f. Alle diese Verhältnisse richten sich nach dem Verhältnisse des Längenmaaßes.

§. 176.

Den körperlichen Raum eines Würfels zu finden. Es wird

1) eine Seite des gegebenen Würfels nach Längenmaaße gemessen;
2) wird das Längenmaaß dieser Seite mit sich selbst multiplicirt, und
3) das gefundene Produkt wieder mit demselben Längenmaaß multiplicirt. Dieses Produkt giebt den gesuchten körperlichen Inhalt des Würfels.

§. 177.

Den körperlichen Raum eines Prismatis (Balkens oder Säule) zu finden. Es wird
1) die Länge und Breite der Grundfläche in Längenmaaße mit einander multiplicirt,
2) wird diese Grundfläche mit der Höhe des Balkens oder der Säule multiplicirt.

§. 178.

Den körperlichen Raum eines Cylinders zu entdecken.
1) Es wird der Inhalt der Grundfläche aus dem Diameter derselben gefunden;
2) wird diese Grundfläche mit der Höhe multiplicirt.

§. 179.

Es kann auf solche Weise der körperliche Inhalt eines Korn- Stroh- Heu- Holzhaufens, einer Mauer u. s. w. gefunden und daraus z. E. bestimmt werden, wie viel Scheffel Korn ein Kornhaufe enthalte, wenn man nur vorher ausgemacht hat, wie viel Cubicfuß und Zolle ein Scheffel enthält.

§. 180.

Den körperlichen Inhalt einer Pyramide zu finden. Es wird
1) der Inhalt der Grundfläche, wie vorhin gefunden;

2) wird dieselbe mit dem dritten Theile der Höhe multiplicirt, oder es wird der dritte Theil der Grundfläche mit der ganzen Höhe multiplicirt, oder es wird die ganze Grundfläche mit der ganzen Höhe multiplicirt, und das Produkt durch drey dividirt. In allen dreyen Fällen bekömmt man den körperlichen Inhalt der Pyramide oder des Kegels.

§. 181.

Den Inhalt einer Kugel zu finden. Es wird

1) aus dem Durchmesser der Kugel die Peripherie gefunden;
2) wird diese Peripherie mit dem Durchmesser multiplicirt; das Produkt giebt den Inhalt der Kugelfläche oder der ganzen Fläche, welche die Kugel einschliesset;
3) wird diese Kugelfläche mit dem sechsten Theil des Durchmessers, oder der sechste Theil der Kugelfläche mit dem ganzen Durchmesser multiplicirt, oder es kann auch die ganze Kugelfläche mit den ganzen Durchmesser multiplicirt, und das Produkt hernach durch sechse dividirt werden. In allen dreyen Fällen findet man den körperlichen Inhalt der Kugel.

§. 282.

Der körperliche Inhalt von den übrigen Körpern kann auf verschiedene Weise entdeckt werden:

1) wenn man sie mit einem von den bisherigen vergleicht, wie z. E. die Fässer mit den Cylindern;
2) wenn man sie in ein mit Wasser vollgefülltes Gefäße, dessen Inhalt uns schon bekannt ist, eintaucht, und den Raum des übergelaufnen Wassers untersucht;

2) wenn

3) wenn man ein Gefäße, dessen Inhalt man weiß, erstlich mit Sande anfüllt, und hernach den Körper, dessen Raum man begehret, hineinlegt, und abermal mit Sande erfüllt, so kann man aus dem Raume des übriggebliebenen Sandes auf den Raum des hineingelegten Körpers schliessen rc.

Zweyter Abschnitt.
Erste Stufe der Zeichnungskunst.

Erstes Capitel.
Von Zeichnung nach Rissen und Gemälden.

§. 183.

In dieser Classe ahmet ein Anfänger zuerst Studien nach. Dieses sind gewisse Theile eines Ganzen, welche in der Zusammensetzung eines Gemäldes gebraucht werden können. Sie mögen entweder aus einzeln Figuren oder zusammengesetzten Gruppen bestehn. So bestehen z. E. Baumstudien aus Blättern, Zweigen, Aesten; landschaftsstudien aus Häusern, Bäumen, Blumen, Tombeen, Grenzsteinen, Ruinen, Schiffen u. a. m. Studien vom Menschen sind Augen, Nasen, Finger, Hände, Arme, Beine, Füße, Rümpfe, Köpfe rc.

§. 184.

Die Art und Weise wie der Lehrer mit den angehenden Schülern verfährt, ist folgende. Der Lehrmeister zeichnet oder legt ihnen einzelne Studien vor, und zwar solche, die dem Schüler bekannt sind z. E. die Grundlinien

eines Auges, einer Nase, eines Mundes oder Ohrs, so wohl im Profil als auch aus andern Gesichtspunkten. Ferner entwürft er ihnen den bloßen Umriß eines Häuschens und eben dasselbe daneben ausgezeichnet u. d. g.

§. 185.

Es mag nun von gedachten Studien vorkommen welches wolle, so muß der Schüler dabey folgende Regeln in Acht nehmen:

1) Man stelle das Original, daß man nachzeichnen will, gerade vor sich aufgerichtet, oder ein klein wenig schief hin.

2) Das Licht oder der Tag muß allezeit zur linken Hand hereinfallen; wäre es zu hell, so könnte man ihm mit einem vorgezogenen Vorhange helfen.

3) Uebersehe man dasjenige, was man nachzeichnen will etlichemal, und bilde sich zugleich die Stellen und den Umfang der vornehmsten Bilder des Originals aufs beste ein.

4) Alsdenn ergreife man den Röthel, die schwarze Kreyde oder die Reiskohle, und mache auf das allerleichteste und feinste, so viel die Hand vermag und als wenn man das Papier kaum berühren wollte, nach und nach die vorgelegten Seitenstriche, Züge, Profile und Umrisse nach, welches man das Entwerfen nennt.

5) Zeichne man alles anfänglich ohne Schatten; denn dieses muß allezeit das letzte seyn.

6) Man zeichne niemals einen einzigen Theil des Gegenstandes völlig aus, sondern entwerfe schwach und mit flüchtigen Strichen die Bildung und die Proportion des Ganzen.

7) Hat man solche Umrisse in der nemlichen Grösse der Vorschrift, so gut es möglich vollendet; so fängt man wiederum an, alle Striche zu untersuchen, die Fehler zu entdecken, sie zu überfahren, zu verbessern, und in eine richtige Form zu bringen, mithin setzt man dabey die Reisfeder ein wenig fester an, wenn man glaubt, daß die gemachten Striche stehen bleiben können.

8) Nachdem man sorgfältig überlegt hat, ob der erste Entwurf vollkommen ist und geändert hat, wo er nicht ist, so kann man zu den einzelnen Theilen des Gegenstandes übergehn, welche alsdenn viel leichter und richtiger zu zeichnen sind. Alsdenn nehme man auch alle Kleinigkeiten mit und beobachte genau alle Winkel, die sich hier und da formiren, insonderheit nach ihrem dreyfachen Unterschiede in der Geometrie, denn dieses giebt der Richtigkeit einen ungemeinen Vortheil.

9) Sollte man doch nicht wohl fortkommen können, so bedient man sich des Vortheils, daß man hier und da eine Perpendicular- oder Horizontallinie, von einer Stelle zur andern sich einbildet und darnach seine Zeichnung richtet.

10) Wird man nun gewahr, daß alle unsere Linien mit dem Vorrisse übereinkommen, so ergreift man die Reisfeder von neuen und zeichnet alles auf das zärtlichste, auch ohne Vorschrift wiederum nach. Auf diese Weise wird man alle Züge und Linien nachmachen, alle Wege und Wendungen ausdrücken, auch die allergeringsten Zeichen genau formiren, wie sie die Vorzeichnung uns vor Augen stellt, so daß man endlich die Nachzeichnung von der vorgelegten Haupt-

zeichnung kaum unterscheiden kann. Auf diese Art zeichnet der Schüler in allen Sachen so lange fort, bis sie sich so wohl dem Gedächtniß eingepräget, als auch der Hand mechanisch geworden sind.

§. 186.

Hat der Schüler sich nach Studien genug geübt, so legt ihm der Lehrer ganze Stücke, sowol Zeichnungen als Kupferstiche und Gemälde vor, welche er so lange nachzeichnet, bis er glaubt, er könne sie vollkommen nachmachen. Zugleich übt er sich auch im Vergrössern und Verkleinern.

§. 187.

Ich will hier noch bemerken, daß man dem Schüler weder gar zu kleine, noch gar zu grosse Zeichnungen, sondern die Natur in ihrer wahren Gestalt vorlegen müsse; jedoch sind die kleinen im Anfange für ihm weit zuträglicher, weil er das Ganze oder die Verbindung der Theile weit leichter, und auf einmal übersehen und nachzeichnen kann. Denn je enger die Theile eines Gegenstandes zusammenhängen, desto leichter kann das Augenmaaß genommen werden; folglich je weiter die Theile von einander entfernt und zerstreut sind, desto schwerer fällt es dem Auge, das Maaß und den Zusammenhang solcher Theile genau zu beobachten. Viele grosse Künstler haben die Gewohnheit, ihren Schülern blos grosse Zeichnungen vorzulegen, die nach berühmten Urbildern verfertiget worden; denn sie sind der Meynung, der junge Zeichner könne vom Grossen leichter in das Kleine als von diesem in jenes übergehn, wie man aus der Arbeit der Landschaftsmaler sehen könne, welche kleine Arbeiten, aber nichts grosses zu machen fähig sind. Allein dieser Grund ist wohl noch nicht

hin=

hinlänglich, vielmehr ist die Schwierigkeit aus dem Grossen ins Kleine zu zeichnen und in die gewöhnliche Papiergrösse zu verjüngen, einerley mit der Schwierigkeit aus dem Kleinen ins Grosse zu bringen. Wer schon zeichnen kann, zeichnet alles und verfertiget seinen Gegenstand im Kleinen oder Grossen mit gleicher Geschicklichkeit. In ganz Rom und Italien sieht man unter Schülern nichts als natürliche Zeichnungen, und flieht das abentheuerliche Grosse, weil man auf keine Colossen bedacht ist, die doch den Künstlern vor Augen stehen. Die Natur selbst ruft die Reisfeder nur zur Grösse, die sie vorstellt, nicht aber zu Colossen, welche selten mehr Mode sind.

Zweytes Capitel.

Von der Zeichnung des menschlichen Gesichts und der übrigen Gliedmassen.

§. 188.

Bey der Zeichnung der Augen, Ohren, Schenkel und Arme hat man fast nichts anders zu thun; als diejenigen Muster sorgfältig nachzuahmen, welche der Meister vorlegt.

§. 189.

Der Kopf oder die ganze Kopflänge beider Geschlechter, wie auch der Kinder, wird der länge nach in vier gleiche Theile getheilt:

1) von der Scheitel bis an den Anfang der Stirn;
2) von dem Anfange der Stirn bis an die Augenbraunen;
3) von den Augenbraunen bis an das Ende der Nase;
4) von da bis an das Ende des Kinns.

Aber

Aber dieses Verhältniß ist nicht allgemein, denn bey verschiednen Personen sind auch diese Lineamente von verschiedner Länge und Bildung. Indessen treffen sie doch bey einem wohlproportionirten Gesichte bey nahe überein.

§. 190.

Die zwote Abtheilung des Kopfs vom Kinn angerechnet, in welcher die Augen und die Nase stehen, wird in vier gleiche Theile abgetheilt. Die vierte Linie geht mitten durch die Augen, und die unterste bestimmt die Höhe der Nasenflügel. Man setzt die Ohren an die Seiten des Kopfs vom Auge entfernt in den Raum, welcher zwischen den Augenbraunen und dem Ende der Nase ist. Die Nasenflügel dürfen nicht weiter hervorstehen, als bis unter die Winkel der Augen, und die Mitte des Mundes muß allezeit auf der senkrechten Linie gesetzt werden. Der letzte vierte Theil wird in drey Theile getheilt; wovon der oberste den Mund bestimmt.

§. 191.

Wenn man also nach einer gewissen Anleitung ein vollkommnes Gesicht zeichnen will, so ist die erste Arbeit diese, daß man ein vollkommnes Oval zeichnet, und durch dessen Mitte von oben bis herunter eine senkrechte Linie ziehet. Durch den Mittelpunkt dieser Linie ziehet man eine Querlinie, die von einer Seite zu der andern durch das Oval gehet. Nach diesen beyden Linien kann man alle Lineamente des Gesichts hineinsetzen.

§. 192.

Bey einem völlig geraden Gesicht, das von vorwärts zu sehen ist, muß die Querlinie oder in diesem Fall die Breite des Gesichts, die Länge von fünf Augen haben. Man muß sie daher in fünf Theile theilen, und die Augen

so

so darauf setzen, daß man zwischen ihnen die Länge von einem Auge genau Platz läßt.

§. 193.

Wenn sich das Gesicht nahe einer Seite zuwendet, so müssen die Entfernungen auf derjenigen Seite, die sich von uns wegwendet, mehr oder weniger verkürzt werden, nachdem seine Wendung groß ist.

§. 194.

Man hat ein sinnreiches Mittel, welches auch einigermassen nützlich seyn wird, um das Gesicht nach seinen verschiedenen Wendungen zu zeichnen, und die Lineamente gehörig darauf zu setzen. Man ziehet auf einem Stück Holz, welches die Gestalt eines Eyes hat, eine Linie von einem Punkt zum andern in die Länge. Diese Linie theilt man in zwey gleiche Theile, und jeden Theil wieder in zwey Theile. Wenn man nun die Lineamente in diese Linien nach den gegebenen Regeln gezeichnet hat; so erhält man ein gerades Gesicht von vorne. Wendet man das Oval ein wenig von der linken Hand nach der rechten, so wird die senkrechte Linie wie ein Bogen aussehen. Eben dis wird man bemerken, wenn man das Oval von der rechten zur linken herumdrehet. Und eben so kann man das Oval herunter und hinaufwärts wenden. Man kann eine große Mannigfaltigkeit der Gesichter an diesem Ovale zeigen, nachdem man dasselbe vor oder zurück neiget und es mehr oder weniger wendet. So kann man auch ein Seitengesicht oder Profil mit Hülfe einer senkrechten Linie zeichnen, worauf die Stirne, Nase, Mund und Kinn angezeigt werden können.

§. 195.

Man verwende auf die Zeichnung des Kopfs allen möglichen Fleiß. Es ist offenbar, daß wenn der Kopf

schön ist, alles übrige im Auge des Beobachters auch schön werde, und wenn der Kopf ihm ungestaltet vorkömmt, er alles andere auch vernächläßige. Ein jeder, welcher das Angesicht betrachtet, wird gleich zum Richter und weiß zu sagen, ob der Kopf gut oder schlecht sey; hingegen von andern Theilen des Leibes wird er alles nur überhaupt nehmen, und ohne Einsicht der Kunst beurtheilen.

§. 196.

Was die Zeichnung der äussern Theile, nemlich der Hände und Füsse betrifft, so sind deren Bewegungen und Stellungen so vielfach und verschieden, daß man keine gewisse und allgemeine Regeln geben kann, um sie darnach zu zeichnen. Doch da die Hände und Füsse schwer zu zeichnen sind, so ist es sehr nöthig und auch der Mühe werth, daß man einige Zeit und Sorgfalt darauf verwende, und ihre mannigfaltigen Stellungen und Bewegungen so sorgfältig nachahme, daß man nicht nur alle Unvollkommenheit und Lähmung zu vermeiden, sondern ihnen auch Leben und Geist zu geben wisse. Es erfordert große Sorgfalt, Fleiß und Uebung, ehe man dazu gelangt; und man wird aus der Nachzeichnung der besten Muster den meisten Nutzen erhalten, weil die mechanischen Regeln, dieselben nach Linien und Abmessungen zu zeichnen, nicht nur verworren und schwer, sondern auch der Gewohnheit der besten Meister zuwider sind. Dieses gilt auch von den übrigen Theilen z. E. den Schenkeln, Armen u. s. w.

Drittes Capitel.

Von den Verhältnissen des menschlichen Körpers überhaupt.

§. 197.

Die Proportion des menschlichen Körpers besteht in den verschiedenen Abmessungen der einzelnen Theile desselben in Ansehung des Ganzen. Es ist die Uebereinstimmung des Maaßes, welches sich zwischen den Gliedern und den übrigen Körper befindet.

§. 198.

Um die Verhältnisse des menschlichen Körpers zu bestimmen, nimmt man einen Theil desselben an, die übrigen damit auszumessen. Dieser ist gleichsam eine Art von allgemeinen Maaße, welches weder die Veränderungen des Gebrauchs, noch den Wechsel der Benennungen zu befürchten hat. Einige messen die Figur mittelst der Gesichtslänge, andere nehmen eine ganze Kopfslänge zum Maaße an. Einige nehmen den zehnten Theil von dem ganzen Körper und theilen ihn in zwölf Theile, und jedes Zwölftel wiederum in vier Theile, um dadurch die kleinen Glieder zu bestimmen. Man siehet leicht ein, daß eben kein beträchtlicher Unterschied in der Wahl dieser Arten der Ausmessungen ist, und daß ein jeder Künstler nach seinem Belieben die schon erfundenen wählen, oder sich neue machen kann.

§. 199.

Eine genaue Kenntniß dieser Maaße des menschlichen Körpers muß ein Maler haben. Doch ist das beste Mittel, dieselbe wesentlich nützlich zu machen, wenn man

das Studium derselben auf die Osteologie gründet. Nur der Bildhauer muß sich auf die vielen und umständlichen Maaße einlassen, weil er die Gegenstände auf das genaueste nachahmt; denn eine allzu große Genauigkeit der Ausmessungen in der Malerey ist sehr vielen Fehlern unterworfen. Sie können nicht statt haben bey Gegenständen, welche sich in der Verkürzung zeigen, und der mühsame und schläfrige Gebrauch derselben schickt sich nicht für eine Kunst, welche Feuer erfordert. Man hüte sich also, daß man besonders die lernenden nicht mit einer Menge kleiner Eintheilungen überhäufe, welche ihnen mehr Verdruß und Verwirrung verursachen, als sonst einigen Nutzen haben.

§. 200.

Man muß in den Regeln der Proportion überhaupt, alle diejenigen Verschiedenheiten beobachten, welche das Alter, das Geschlecht, der Stand, Rang, Glücksumstände, Clima, Temperament und andere Umstände verursachen. Man hüte sich in allen seinen Figuren ein gleiches Verhältniß zu beobachten.

§. 201.

Unter den vielen Schriften, welche von dieser Materie geschrieben sind, befinden sich Paul Lomazzo, Albert Dürers, und in den neuern Zeiten Winkelmanns Schriften als die wichtigsten. Vom letztern haben wir eine schöne Schrift vom Verhältniß der Antiken; und Albert Dürer hat vier Bücher von menschlicher Proportion in Folio geschrieben.

Viertes Capitel.

Von den Verhältnissen insbesondere.

§. 202.

Gemeiniglich theilten die Alten eine ausgewachsene Figur von 24 Jahren in acht Kopfslängen, und rechneten von der Scheitel bis zum untersten Theil des Kinnes; vom Kinn bis auf die Brustwarze wieder eine Kopfslänge; von der Brustwarze bis an den Wirbel die dritte Kopfslänge; vom Nabel bis an die Schaamtheile die vierte; von den Schaamtheilen bis an die Hälfte des Schenkels, die fünfte; von da bis an das Knie die sechste; von dem Knie bis an die Waden, die siebende; und von da bis an die Ferse die achte Kopfslänge.

§. 203.

Ich will die Verhältnisse des menschlichen Körpers nach dem du Freßnoy anzeigen, welcher eine jede Figur gemeiniglich in zehn Gesichtslängen eintheilt, wie folgende Tabelle zeiget.

Verhältniß der Länge des menschlichen Körpers.

	Gesichts-Länge.	Nasen-Länge.
Man rechnet die Gesichtslänge von dem Haarwuchs der Stirne bis zum Ende des Kinnes für : :	1	
Von dem Kinne bis zur Halsgrube		2
Von der Halsgrube bis unter die Brüste	1	
Von der Brust bis zum Nabel :	1	
Von dem Nabel bis an die Schaamtheile	1	
Von den Schaamtheilen bis über das Knie : : : :	2	

	Gesichts-Länge.	Nasen-Länge.
Das Knie	$\frac{1}{2}$	
Vom untern Theil des Knies bis zum äussersten Knöchel	2	
Vom äussersten Knöchel bis unter die Ferse	$\frac{1}{2}$	
Von einer Seite der Brüste bis zur andern	2	
Das Schulterbein (os humeri)	2	
Von dem Ende des Elnbogens bis zum ersten Ansatze des kleinen Fingers enthält das Ellenbogenbein (cubitus) nebst einen Theile der Hand	2	
Von der Einsetzung des Schulterblatts bis zum Grübchen der Schlüsselbeine	1	
Die Hand	1	
Der Daumen		1
Das innerste des Armes von dem Orte wo sich die Brustmuskel verlieret, welche die Brust macht, bis zur Mitte des Armes		4
Von der Mitte des Arms bis zum Ansatze der Hand		5
Die längste Zehe am Fuße		1

Die beyden Warzen an den Brüsten und das Grübchen zwischen den Schlüsselbeinen einer Weibsperson, machen einen gleichseitigen Triangel.

§. 204.

Zu der Breite der Glieder kann man kein genaues Maaß geben, weil das Maaß derselben sich nach der Beschaffenheit der Personen und nach der Bewegung der Muskeln ändert. Wenn der Mensch seine Arme ausstrecket, so ist die Länge von der Spitze des einen Mittelfingers bis an den andern, seiner Höhe gleich.

Fünftes Capitel.

Von den verschiedenen Verhältnissen in Absicht auf das Alter und das Geschlecht.

§. 205.

Das Alter der Menschen hat drey Stufen, die Kindheit, die Jahre eines Jünglings und das männliche Alter. Die Kindheit ist in Rücksicht der Proportionen des Körpers keinesweges eine genaue Verringerung der nachfolgenden Alter. Man darf also, um ein Kind vorzustellen, keinesweges die Gestalt eines Menschen kleiner machen, denn alsdenn würde man einen kleinen Menschen und nicht ein Kind vorstellen. Der Kopf z. E. ist nach Proportion der übrigen Theile bey Kindern viel grösser als in andern Altern. Die Kindheit hat nach ihren unterschiedlichen Jahren auch verschiedene Proportionen.

1) Von drey Jahren; in welchen die Kopfslänge fünfmal genommen, die ganze Länge eines Kindes ausmacht, und zwar zählet man von den obersten Theil des Kopfs bis an den untersten Theil des Leibes drey Kopfslängen, und von da an bis auf die Sohlen zwey dergleichen Gebssen; die Breite der Schultern

erfordert eine Kopfsgrösse und ein Achtel; bey den Hüften aber nur eine Kopfsgrösse allein.

II) Von vier Jahren; da man zur Höhe des ganzen Leibes sechs Gesichtslängen und ein Drittel nimmt, nemlich von der Scheitel bis an das unterste des Leibes drey und das Drittel; und von da bis auf die Sohlen, die übrigen drey Gesichtslängen. Die Breite der Schultern ist eine Gesichtslänge und zwey Drittel, und bey den Hüften eine Gesichtslänge und ein Drittel.

III) Von fünf oder sechs Jahren; da für die ganze Höhe sechs und $\frac{1}{2}$ Gesichtslänge genommen, und der ganze Körper in zwey gleiche Theile getheilt wird; wiewohl der untere Theil ein Drittel von der Gesichtslänge kürzer seyn kann.

§. 206.

Die Proportion von sieben Köpfen und $\frac{3}{4}$ ist zu einen jungen Menschen, der in seinen besten Jahren ist; und dessen weichliche Erziehung den starken und heftigen Bewegungen nicht zugelassen hat, die Triebfedern gänzlich zu entwickeln.

§. 207.

Die Proportionen von acht Köpfen zur ganzen Figur ist geschickt die Gestalt eines jungen Menschen in der Stärke seines Alters und in der Uebung der Waffen vorzustellen. Diese Proportion ist entwickelt, schlank, leicht, so wie sie eine geübte Jugend zeiget.

§. 208.

Das männliche Alter charakterisiret sich durch eine nicht so gedehnte Ausmessung, die Statüe des Herkules hat z. E. sieben Köpfe $\frac{2}{3}$tel und sieben Modul. Es scheint

als

als wenn der Künstler durch diese kleine Verringerung, das Feste, und um also zu sagen, die Stütze, welche überlegtere und gesetztere Bewegungen den Menschen von diesem Alter nehmen lassen, habe andeuten wollen.

§. 209.

Die Annäherung des Alters muß noch einen breitern Charakter geben, welcher die Schwere der festen Theile ausdrückt. Der Laocoon hat nur sieben Köpfe ½tel und drey Modul.

§. 210.

In dem höchsten Alter verursacht der wesentliche Verfall der Kräfte verschiedene Veränderungen in den Verhältnissen, welche nicht mehr bestimmt werden können.

§. 211.

Die Verschiedenheit des Geschlechts verursacht auch Verschiedenheit in den Proportionen. Ausser der ganzen Länge der Weibsbilder, welche kürzer ist, haben sie einen längern Hals, kürzere Schenkel, engere Schultern und Schoos, weitere Hüften, dickere Aerme, stärkere Beine und schmälere Füsse. Ihre nicht allzu scheinbare Muskeln machen einen gleichern, fliessendern und zärtern Umriß und eine sanftere Bewegung. Ueberhaupt ist ihre Bildung schwächer, und das weibliche Geschlecht zeiget nichts als Annehmlichkeit und Schönheit. Die Alten geben der Venus sieben Köpfe und ½tel. Ein junges Mädchen hat einen kleinen Kopf, langen Hals, niedrige Schultern, dünnen Leib, ein wenig starke Hüften, lange Schenkel und Beine, und kleine Füsse.

Sechstes Capitel.

Von den übrigen Umständen, welche in den Verhältnissen einige Verschiedenheit verursachen.

§. 212.

Es ist fast nicht möglich und auch unnütz, alle möglichen Ursachen anzuzeigen, welche in den Verhältnissen verschiedene Wirkungen hervorbringen. Ein Künstler muß Betrachtungen und besonders Beobachtungen anstellen, wozu sich beständig Gelegenheiten im bürgerlichen Leben äussern.

§. 213.

Es giebt Menschen, deren Leibesconstitution und Temperament eine schwere Proportion veranlassen. Ihre Muskeln sind von einander wenig unterschieden; sie haben einen dicken Kopf, kurzen Hals, hohe Schultern, kleine Brust, starke Schenkel und Knie, und dicke Füsse. Andere haben einen kleinen Kopf, nervichten Hals, breite und hohe Schultern, erhabene Brust, kleine Hüften und kleinen Leib, muskulöse Schenkel, die vornehmsten Muskeln erhaben und abgesondert, der unterste Theil der Beine dürre; magere Füsse und hohle Fußsolen.

§. 214.

Es ist mehr als zu wahrscheinlich, daß die Sitten unmerklicher Weise physikalische Verschiedenheiten in der Constitution und in den Entwickelungen der menschlichen Gestalten verursachen. Die Zärtlichkeit, welche in einer vornehmen oder reichen Jugend herscht; der Abscheu der Leibesübungen, welcher eine wollüstige Jugend veranlasset,

die

die Weichlichkeit und das schläfrige Wesen des weiblichen Geschlechts zu wählen; die allzu zeitige Erstarrung, welche in dem männlichen Alter auf einen ausschweifenden Mißbrauch der Wollust erfolget; endlich die frühe Hinfälligkeit, welche durch einen geschwinden und nachdrücklichen Einfluß, sich eher in den Hauptstädten blühender Völker, als irgend anderswo bemerken läßt, muß von Geburt zu Geburt die Geschlechter nothwendig ausarten, und vielleicht auch die Verhältnisse der Körper ändern.

Siebentes Capitel.

Von der Schönheit des menschlichen Körpers insbesondere.

§. 215.

In den vorigen Capiteln habe ich von der Schönheit des menschlichen Körpers gehandelt, in so fern dieselbe auf richtige Maaße und Verhältnisse gegründet ist. Nunmehro muß ich auch aus dem vortreflichen Werke des Herrn **Winkelmanns** die Formen der Schönheit der griechischen Kunstwerke anführen.

§. 216.

Die Bildung der Schönheit ist entweder **individuel**, das ist, auf das einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen und Verbindung in eins, welche man **idealisch** nennet.

§. 217.

Die Formen eines schönen Körpers sind durch krumme Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern, und fortgeführt niemals einen Cirkel beschrei-

ben, folglich einfacher, aber auch mannigfaltiger als ein Cirkel, welcher, so groß und so klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat, und andere in sich schließt, oder eingeschlossen wird.

§. 218.

Was die Schönheit einzelner Theile des menschlichen Körpers betrift, so ist hierin die Natur der beste Lehrer; denn im Einzelnen geht die Natur über die Kunst.

§. 219.

In der Bildung des Gesichts ist das so genannte griechische Profil die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit. Dieses Profil ist eine fast gerade oder sanft gesenkte Linie, welche die Stirn mit der Nase an jugendlichen, sonderlich weiblichen Köpfen, beschreibet. Das in diesem Profile eine Ursache der Schönheit liege, beweiset das Gegentheil davon; denn je stärker der Einbug der Nase ist, je mehr weicht jenes ab von der schönen Form.

§. 220.

Die Schönheit der Augenbraunen bestehet in einem dünnen Faden von Härchen, wie sich derselbe in der schönsten Natur also findet, welches in den schönsten Köpfen der griechischen Kunst die fast schneidende Schärfe derselben vorstellet. Bey den Griechen hiessen dieselben Augenbraunen der Gratien. Wenn sie aber sehr gewölbt waren, wurden sie mit einem gespannten Bogen, oder mit Schnecken verglichen, und sind niemals für schön gehalten worden.

§. 221.

Eine von den Schönheiten der Augen ist die Grösse, so wie ein grosses Licht schöner als ein kleines ist. Die Grösse aber ist dem Augenknochen oder dessen Kasten gemäß und

äussert

äussert sich in dem Schnitte und in der Oeffnung der Augenlieder, von denen das obere gegen den innern Winkel einen rundern Bogen, als das untere an schönen Augen beschreibet; doch sind nicht alle grosse Augen schön und niemals die hervorliegenden.

§. 222.

Eine schöne Stirn soll bey der Jugend kurz seyn, wie sie es ist in der Blüthe der Jahre, ehe der kurze Haarwuchs auf der Stirn ausgehet und dieselbe blos läßt. Es würde also wider die Eigenschaft der Jugend seyn, ihr eine freye, hohe Stirn zu geben, welche aber dem männlichen Alter eigen ist, und in der That auch mehr Schönheit hat.

§. 223.

Das Maaß des Mundes ist der Oeffnung der Nase gleich; ist der Schnitt desselben länger, so würde es wider das Verhältniß des Ovals seyn, worin die in demselben enthaltenen Theile in eben der Abweichung gegen das Kinn zu gehen müssen, in welcher das Oval selbst sich zuschliesset. Die Lippen sollen nöthig seyn, um mehr schöne Röthe zu zeigen, und die untere Lippe völliger, als die obere; wodurch zugleich unter derselben in dem Kinne die eingedruckte Rundung, eine Bildung der Mannigfaltigkeit, entsteht.

§. 224.

Das Kinn muß nicht durch Grübchen unterbrochen seyn: denn dessen Schönheit bestehet in der rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form, und da das Grübchen nur einzeln in der Natur und etwas zufälliges ist, so ist es von griechischen Künstlern nicht, wie von neuern Scribenten, als eine Eigenschaft der allgemeinen und reinen Schönheit geachtet worden.

§. 225.

§. 225.

Die Schönheit einer jugendlichen Hand bestehet in einer sehr mässigen Völligkeit, mit kaum merklich gesenkten Adern, nach Art sanfter Beschattungen, über die Knöchel der Finger, wo auf völligen Händen Grübchen sind. Die Finger sind mit einer lieblichen Verjüngung wie wohlgestalte Säulen gezogen, und in den griechischen Kunstwerken, ohne Anzeige der Gelenke der Glieder; das äusserste Glied ist nicht, wie bey den neuern Künstlern vorne übergebogen.

§. 226.

Ein schöner Fuß war bey den Alten mehr sichtbar als bey uns, und je weniger derselbe gepresset war, desto wohlgebildeter war dessen Form, welche bey den Alten genau beobachtet wurde. Die Nägel sind an den Füssen der Alten platter als an neuern Statüen.

§. 227.

Eine prächtig gewölbete Erhobenheit der Brust wurde an männlichen Figuren für eine allgemeine Eigenschaft der Schönheit gehalten. Die Brust oder der Busen weiblicher Figuren ist niemals überflüßig begabet; denn überhaupt wurde die Schönheit in dem mäßigen Wachsthum der Brüste gesetzet.

§. 228.

Der Unterleib ist auch an männlichen Figuren, wie derselbe an einem Menschen nach einem süssen Schlaf und nach einer gesunden Verdauung seyn würde, das ist, ohne Bauch. Der Nabel ist nachdrücklich vertieft, sonderlich an weiblichen Figuren, an welchen er in einem Bogen oder zuweilen in einem kleinen halben Cirkel gezogen ist, der theils niederwärts theils aufwärts gehet.

§. 229.

§. 229.

Die Knien sind an jugendlichen Figuren nach der Wahrheit der schönen Natur gebildet, welche dieselben nicht mit sichtbaren Knorpeln zergliedert, sondern sanft und einfach, platt gewölbet, und ohne Regung der Muskeln zeiget.

§. 230.

Die Farbe des Menschen trägt zur Schönheit bey, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebet dieselbe überhaupt und ihre Form. Da nun die weisse Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weisser er ist, ja er wird nackend dadurch grösser, als er in der That ist, erscheinen, so wie man sieht, daß alle neu in Gips geformte Figuren grösser, als die Statüen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen.

Achtes Capitel.

Von Zeichnung des menschlichen Körpers, welcher aufgerichtet stehet.

§. 231.

Um die Figur des Menschen in ihrer ganzen Länge zu zeichnen, so verfertigt man zuerst das Oval für das Haupt, und ziehet darauf eine senkrechte Linie von dem Ende des Haupts an, sechsmal so lang, als dasselbe groß ist; denn das Haupt ist der siebente Theil der Länge einer Figur. Diese senkrechte Linie, welche nun von dem Obertheile des Kopfs bis zu der Ferse gehet, theilet man in

zwey gleiche Theile. Das Ende des Bauchs ist völlig der Mittelpunkt. Den untern Theil kann man wieder in zwey gleiche Theile abtheilen, deren Mitte in der Hälfte des Knies eintrift.

§. 232.

Auf diese Linie trägt man die obigen Verhältnisse nach den Gesichtslängen, z. E. von dem Kinn bis zur Halsgrube zwischen den Kragenbein, zweymal die Länge der Nase; von da bis an das Ende der Brust eine Gesichtslänge u. s. w.

§. 233.

Da das Wesen der Zeichnung in einem guten Entwurf besteht, so muß man in diesem Stücke sehr sorgfältig und genau seyn. Man zeichne niemals einen Theil vollkommen aus, ehe man siehet, ob die ganze Zeichnung richtig ist, und wenn man diese nach seinem Wunsch geändert hat, so kann man erst einen Theil nach den andern mit allem möglichen Fleiß vollenden. Einige fangen bey dem Kopfe an und vollenden denselben ganz, ehe sie zu den andern Theilen des Körpers fortgehen, die sie auf eben die Art nach einander völlig auszeichnen. Aber insgemein gelingt diese Methode sehr übel; denn wenn sie den Kopf nur im geringsten zu groß oder zu klein zeichnen, so entsteht daraus ein Unebenmaaß unter allen Theilen um deswillen, weil das Ganze nicht gleich Anfangs nach Verhältnissen entworfen worden. Man vergesse also, bey allen was man zeichnet, niemals alle seine Theile zuerst zu entwerfen, und die Entfernungen und Verhältnisse zwischen jeden Theil mit dem Zeichenstifte abzumessen, ohne den Zirkel zu gebrauchen; und dann beurtheile man sie nach dem Auge, welches allmählig vermögend seyn wird, von

der

der Wahrheit und den Verhältnissen zu urtheilen, und unser bester und vornehmster Führer seyn wird.

§. 234.

Was also die Ordnung und Manier betrift, nach welcher man den menschlichen Körper zeichnet, so entwirft man zuerst den Kopf, alsdenn die Schultern nach ihrer Breite; hierauf zeichnet man den Rumpf des Körpers von den Armgruben an, die Arme läßt man bis nachher, und so fähret man auf beiden Seiten herab bis an die Hüften, indem man die richtige Breite des Leibes in der Mitten genau bemerkt. Wenn dis geschehen, so zeichnet man denjenigen Fuß, worauf der Körper ruhet, und denn den andern, welcher frey stehet; hierauf zeichnet man die Arme und ganz zuletzt die Hände.

§. 235.

Man vergesse hierbey nicht die Einbiegungen und Krümmungen an dem menschlichen Körper anzuzeigen; und denjenigen Theil, welcher dem gebogenen entgegen stehet, zugleich mit demselben biegen zu lassen und übereinstimmend zu machen. So muß zum Beyspiele, wenn sich die eine Seite des Körpers einbieget, die andere nach der gehörigen Uebereinstimmung hervorstehen. Wenn das Knie herausgebogen wird, muß die Kniekehle einfallen, und so bey allen andern Gelenken des Körpers. Alles am menschlichen Körper muß rund seyn, und folglich gar keine gerade Linie irgendwo statt haben. Das Antique vermeidet allezeit die allzu vielen Muskeln, und giebt mehr auf das Ganze, als auf die grossen Theile, und mehr auf diese als auf die kleinsten Achtung.

Neun-

Neuntes Capitel.

Von den Handlungen oder Bewegungen des menschlichen Körpers.

§. 236.

Nachdem ich bisher den menschlichen Körper in seiner Ruhe betrachtet, und vom Verhältniß und Schönheit desselben gehandelt habe, so muß ich nunmehro hinzusetzen, daß die Bewegungen in selbigen sehr deutliche und sehr scheinbare Veränderungen verursachen, welche sich aber nach keinen gewissen Ausmessungen bestimmen lassen.

§. 237.

Ein zum geben oder zum empfangen ausgestrecktes Glied bekömmt z. E. einen Zuwachs, und man bemerkt unendlich viele dergleichen Irregularitäten in den Bewegungen der Zusammendruckung, des Nachlassens, der Ausdehnung, des Beugen, der Zusammenziehung und Verkürzung.

§. 238.

Ein auf der Erde sitzender Mensch, welcher sich Mühe giebt einen engen Schuh anzuziehen, leidet eine Verkürzung eines $\frac{1}{8}$tel in dem Vordertheil des Körpers indessen, da durch eine entgegene Wirkung sein Arm, da er sich biegt, um $\frac{1}{8}$tel länger wird, weil der Knöchel des Ellenbogens sich zeiget, und um also zu sagen, aus seinem Gelenke tritt. Eben diese Ausdehnung kann man an der Ferse bemerken, wenn man den Bug des Fusses beuget.

§. 239.

Die Bewegungen, Stellungen und Actionen des Leibes (attitudine, actitude) müssen jederzeit eine richtige

Ueber-

Uebereinstimmung mit dem Kopfe und andern Theilen des Angesichts haben. Sie müssen sich zu der Empfindung schicken, die man ausdrücken will, und so nachdrücklich, auch so wohl charakterisiret seyn, daß, so bald man die verschiedenen Actionen der Person wahrnimmt, man sogleich auf ihren Charakter schliessen könne. Sie machen daher einen vorzüglichen Theil des Ausdrucks aus, wovon unten soll gehandelt werden.

§. 240.

Man muß an der Stellung alles dasjenige nachzuahmen trachten, was jedem Alter und beyden Geschlechtern eigentlich geziemet. Daher muß man einen Alten nicht wie einen jungen Menschen handeln lassen. Langsame und gelaßne Bewegungen gehören für jenen; ringfertige und hurtige aber für diesen. Ein Kind hat keine solche Geberden wie ein älterer Mensch. Die Männer müssen viel stärkere und deutlichere Bewegungen zeigen. Alle Stellungen, Geberden und Leibesbewegungen müssen sich mit verschiedenen Sitten und Stand zusammen schicken.

§. 241.

Die verschiedene Temperamente haben auch sehr vielen Einfluß auf die Bewegungen. Der Melancholische wird eine plumpe und matte Bewegung haben. Der Pflegmatische hat nicht so plumpe, doch ein wenig langsame Geberden, die Bewegungen sind schleichend, unmerklich, furchtsam und demüthig. Der Sanguinische ist in seinen Geberden mäßig, ringfertig, hoch und angenehm. Der Colerische zeigt sich in gewaltigen, starken, ungestümen und unterbrochenen Geberden.

Dritter Abschnitt.
Vom Licht und Schatten.

Erstes Capitel.
Vom Licht und Schatten überhaupt.

§. 242.

Die blosse Zeichnung eines Körpers giebt uns noch keine deutliche Vorstellung, sondern es wird noch dazu eine gute Austheilung des Lichts und Schattens erfordert. Eben darin besteht die grosse bewunderungswürdige Kunst, welche so sehr bezaubert, und welche allen Körpern, die wir vorstellen wollen, sie mögen beseelt oder unbeseelt seyn, die Mine des Lebens, die Bildung, die Entfernung und ihren Unterschied mittheilt. Eine Zeichnung, ohne Schatten und Licht, wird daher ein **blinder**, ein **todter** Riß oder ein Entwurf genannt. Die allgemeinsten Eigenschaften des Lichts, welche einem Künstler zu wissen nöthig sind, will ich hier aus der Naturlehre anführen.

§. 243.

Das Licht pflanzet sich in geraden Linien fort.

§. 244.

Das Licht wird nur durch die Ausbreitung geschwächet.

§. 245.

Ein Licht bescheinet ein nahes Object stärker als ein entferntes.

§. 246.

§. 246.

Alles zurückgeworfene Licht ist schwächer als das, was geradesweges einfällt.

§. 247.

Der Schatten bildet sich nach der Gestalt des Körpers.

§. 248.

Wenn das Licht seine Stelle verändert, der Körper aber unbeweglich bleibt; so rückt auch der Schatten aus seiner Stelle fort und verändert zugleich in etwas die vorige Gestalt, so daß er z. E. bald kürzer oder länger, breiter oder schmäler wird. Dieses geschiehet auch wenn sich der Körper beweget, die Stelle des Lichts aber unverändert bleibet.

§. 249.

Der Schlag-Pflaster oder causirende Schatten ist der wirkliche Schatten eines Körpers, der unmittelbar einen Ort für den Schein des Lichtes bedecket. Schlechtweg versteht man darunter den Schatten, den ein Körper auf den Boden oder an einen gegenüberstehenden Körper wirft.

§. 250.

Wenn das Licht grösser ist als der Körper, so fällt sein Schatten spitzig; ist aber das Licht kleiner, so breitet sich der Schatten auseinander. Hingegen ist er gleich breit, wenn das Licht und der Körper von gleicher Grösse sind. Hieraus fließt, daß alle Körper, die von dem grossen Lichte der Sonne erleuchtet werden, einen spitzigen Schatten hinter sich werfen.

§. 251.

Je höher ein heller Körper stehet, desto kürzer wird der Schatten des finstern. Daher ist der Schlagschatten

bey dem Sonnenlicht um die Mittagsstunde kürzer, und gegen den Abend oder Morgenstunde zu verkürzet er sich der Sonne gegen über nach und nach.

§. 252.

Wenn von zwey Kugeln die helle grösser ist als die dunkele, so wird diese von jener mehr als um die Hälfte erleuchtet und umgekehrt.

§. 253.

Wenn die helle Kugel grösser ist als die dunkle; so wird die letztere von jener in der Nähe mehr erleuchtet als in der Ferne.

§. 254.

Wenn hingegen die helle Kugel kleiner ist als die dunkle, so wird diese von jener in der Ferne mehr erleuchtet als in der Nähe.

§. 255.

Wenn einige Theile des Körpers das Licht auffangen, so stehen die übrigen in Schatten: sie werden aber sowohl als der Schatten selbst gesehen, indem die Lichtstrahlen von allen Seiten reflectiren oder zurückprallen; und weil diese Theile mehr reflectirendes Licht an sich nehmen als die übrigen Theile des Schattens, der nach der Länge auf eine Fläche geworfen wird, so werden sie etwas heller gesehen als dieser.

Zweytes Capitel.
Von Austheilung des Lichts und Schattens.

§. 256.

Unter der Austheilung des Lichts und Schattens, versteht man die Kunst das Helle und Dunkle an seinen rechten Ort zu bringen. Das Schatten und Licht, (clair-obscur)

obscur) wodurch die Rundirung oder die Erhöhung herausgebracht wird, ist über einen Gegenstand nicht in gleicher Stärke vertheilet, sondern es hat verschiedne Grade; das ist, einige Oerter sind hell, andere aber noch heller; einige sind schattigt oder dunkel und andere noch schattigter oder dunkler. Ueberhaupt bemerket ein geübtes Auge an einer Zeichnung drey Grade der Schatten und zwey Grade des Lichts. Es giebt **Halbschatten**, **ganze** oder **Hauptschatten**, und die **höchsten Schatten** oder die **Force** oder **Nachdruck**.

§. 257.

Die verschiedenen Grade von Schatten entstehen von den verschiedenen Hervorragungen und Vertiefungen der Theile eines Körpers. Denn das Licht theilet sich allenthalben selber mit, und verbreitet sich über alles dasjenige, was glatt und eben ist, und sich nicht vor ihm verbirget; wo ihm aber die geringste Tiefe entgegensteht, so entspringt aus einer solchen Hinderniß der Schatten, welcher auf der Fläche nach der Form und Figur des erleuchteten Körpers sich bildet.

§. 258.

Hervorragungen nenne ich diejenigen Theile und Oerter, die in Ansehung anderer Theile hervorwärts und mithin dem Auge näher stehen. Folglich sind die **Zurückweichungen** nichts anders als solche Theile und Oerter, die in Ansehung der Hervorragungen zurückstehen, und mithin von dem anschauenden Auge weiter entfernt sind. So ragt z. E. die Nase, die Oerter über den Augenbraunen u. s. w. in einem Gesichte hervor, da hingegen die Theile um die Augen, die Schläfe u. s. w. zurückweichen.

§. 259.

Der Halbschatten entsteht an denjenigen Theilen und Oertern einer Figur, die des Lichtes nicht ganz, sondern etwa nur halb beraubt sind: Er hält in Ansehung der Dunkelheit sehr oft das Mittel zwischen den ganzen Schatten und dem Lichte, und ist also bequem, Schatten und Licht angenehm mit einander zu vereinigen. Der Halbschatten verliert sich in etlichen Gradationen gegen das Licht, und kann also diese **Verlierung**, der **verlorne Halbschatten** genennet werden.

§. 260.

Der zweyte Grad von Schatten ist der **Haupt-** oder **ganze** Schatten. Er entsteht an den ganz unbeleuchteten Orten der Figur selbst, und ist nebst dem Halbschatten allemal schwächer als der causirende Schatten; zu schwach darf er aber nicht gemacht werden, weil sonst die Figur ihre gehörige Rundung nicht erhalten würde.

§. 261.

Der causirende Schatten eines Körpers ist allemal der stärkste, ausgenommen, wenn er von einem Körper, dessen Farbe ganz dunkel ist, auf einen sehr hellen Ort fällt, z. E. wenn ein schwarzes Tintenfaß auf einem weißen Papiere stehet.

§. 262.

Der Schlagschatten verliert seine Kraft nach und nach, je weiter er von seinem Körper abgehet und sich entfernt. Wenn er auf einen nahe gelegenen Gegenstand geworfen wird, so muß er sich nach der Form dieses Körpers richten; sowol nach der Grösse und Stellung desselben; als auch nach dem Ort und der Stelle des schimmernden Lichts.

§. 263.

§. 263.

Was das Licht, den Tag oder die Helle (lume e chiaro, lumiere, jour) an einer Figur anbelangt, so verstehe ich unter dem ersten Grade desselben die lichten Flächen, und unter dem zweyten Grade das höchste Licht oder den Blick. Dieses letztere ist also derjenige Punkt an einem Körper, der dem Lichte gerade entgegen stehet. Das Gegentheil von dem Blick ist die Force oder der Druck, das ist derjenige Punkt, der dem Blick perpendiculär gegen über stehet. Die Fläche einer glatten Stirne kann ein Exempel abgeben; da nemlich der größte Theil derselben hell, der mehr beleuchtete Ort aber, auf den das Licht in gerader Linie fällt, noch heller ist.

§. 264.

Dasjenige Licht, welches von den nächsten hellen Sachen in die Schatten hinüber fällt, heißt der Wieder- oder Gegenschein (riflesso, reflet), Die Wiederscheine entstehen gemeiniglich in dem ganzen oder Hauptschatten, und müssen daher heller als derselbe seyn.

§. 265.

Die Wiederscheine haben nur alsdenn statt, wenn die Gegenstände durch ein allgemeines Licht unter freyem Himmel beleuchtet werden. Hingegen können in einem geschlossenen Orte, welcher nur von einer Gegend her den Tag erhält, keine dergleichen gegenscheinende Lichter, wie in einer freyen Gegend seyn.

§. 266.

Allzu viele Wiederscheine vermindern die Stärke eines Gemäldes, und verursachen, daß alle Theile eines Körpers durchsichtig erscheinen. Denn indem die Theile eines Körpers auf einer Seite durch das Hauptlicht beleuch-

tet und auf der andern durch ein zweytes Licht helle werden, wo sie doch am Schatten Theil haben sollten; so erscheinen sie als wenn sie aus einer durchsichtigen Materie, wie Glas oder Krystall, wo der Tag durchscheint, gemacht wären, welches denen Figuren weder Stärke noch Erhobenheit giebt, sondern sie schwächt und aller Rundung beraubt.

§. 267.

Weil man aber doch wirklich in der Natur Wiederscheine findet, und der Maler dieselben in Acht nehmen muß, so muß er hierbey eine gute Wahl treffen und sich derselben mit Bescheidenheit bedienen, damit das Nebenlicht das Hauptlicht nicht schwäche und verändre, folglich daß ein oder anderer Theil dadurch weniger Rundung bekomme.

§. 268.

Alle diese verschiedene Grade von Schatten und Licht müssen in einer guten Zeichnung zu sehen seyn, weil es der Natur und mithin auch der Kunst vollkommen gemäß ist. Die Natur zeigt uns nemlich in ihren Werken eine mannigfaltige Abwechselung von Erhobenheiten, Vertiefungen, ebenen Flächen und Farben, wozu auch noch die Nähe und Entfernung der Dinge kommt. Je genauer alles dieses an der Natur betrachtet und nachgeahmt wird, desto schöner und vollkommner wird die Nachahmung oder das Kunststück seyn. Gleichwie im Gegentheil, wenn Schatten und Licht immer in einem Tone oder in einerley Stärke fortläuft, ein Kenner der Kunst dergleichen Arbeit hart, steif, hölzern und elend nennen wird.

§. 269.

Die allgemeine Vorschrift, nach welcher die Austheilung des Lichts und Schattens geschehen muß, ist diese;

man giebt Achtung, aus welchem Punkte und nach welcher Richtung das Licht auf diejenigen Gegenstände fällt, die man abzeichnen will. Nach dieser Richtung muß auch in dem ganzen Stücke das Licht und der Schatten überall ausgetheilt werden. Derjenige Theil eines Gegenstandes muß das meiste Licht bekommen, welcher dem Lichte am meisten gerade entgegen steht. Fällt das Licht seitwärts auf das Gemälde, so muß man derjenigen Seite, die demselben entgegen stehet, das meiste Licht lassen, und die andere, welche am weitesten davon entfernt ist, am dunkelsten malen.

§. 270.

Man kann die verschiedenen Grade des Schattens und Lichts nirgends besser als an der Weintraube erkennen, in welcher die Beeren entweder im Licht oder im Schatten, im Hellen oder Dunkeln, nachdem sie in der Rundung, Vertiefung und Höhe liegen, ihre Schattirung anzeigen. Titian pflegte zu sagen, er wüste keine bessere Vorschrift zur Austheilung des Lichts und des Schattens, als die Beobachtung einer Weintraube.

§. 271.

Grosse Lichter und breite starke Schatten werden Massen (masse, masses) genennt. In der Abenddämmerung sieht man beynahe nichts als diese Massen, das ist, man nimmt nur die grossen Lichter und die starken Schatten wahr.

§. 272.

Es fließt hieraus noch eine wichtige Regel bey Austheilung des Lichts und Schattens, nemlich grosse Massen davon anzubringen. Dis erweckt die Vorstellung des Ganzen, und trägt sehr viel zur Deutlichkeit und Sicht-

barkeit der Gegenstände bey. Man mag die Massen anbringen wie man will, so machen sie allemal das Auge sehr ruhig; so wie im Gegentheil wenn Licht und Schatten bey einer Zusammensetzung hier und da zerstreuet ist; so glaubt man entweder verschiedene, oder wenigstens einen unordentlichen und getheilten Gegenstand zu sehen. Das Auge wird dadurch beständig beunruhiget und das Gemüth verdrüßlich, besonders wenn man Mühe hat, jeden Gegenstand in der Zusammensetzung einzusehen; gleichwie es dem Ohr verdrüßlich ist, wenn man sich ängstlich bemühet zu wissen, was in einer Gesellschaft gesprochen wird, wo viele zugleich reden.

§. 273.

Die **Ruhe** (riposi, le repos) besteht also in den Massen des Gemäldes und in den hellen grossen Theilen so wol, als in den Schatten, welche, wenn sie wohl angeordnet sind, die Verwirrung der Gegenstände verhindern, auf welche sie das Auge nicht zu gleicher Zeit hinziehen lassen, sondern verursachen, daß es sich einige Zeit bey einem schönen Grupp mit Vergnügen aufhalte, und nach und nach ohne Unruhe von einer Sache zur andern komme.

§. 274.

Es giebt ausserdem noch verschiedene Regeln in Ansehung der Art und Beschaffenheit des Lichts und des Orts, woraus das Licht entstehet.

§. 275.

Der **Ort** des Lichts muß jederzeit mit Vorsicht gewählet werden und zwar ein solcher, wodurch die Gegenstände am mehresten belebt werden. In ein und eben denselben Gemälde darf nicht mehr als ein Licht angenommen werden, das ist, die Beleuchtung muß nur von einem einzigen

zigen Orte geschehen. Es ist dieses einer der gewöhnlichsten Fehler der Landschaftsmaler. Sie streuen in ihren Gemälden oder Zeichnungen so viel Lichter und kleine Schatten aus, daß das Ganze einem Sieb ähnlich scheint, und das Auge des Zuschauers grosse Mühe anwenden muß, das Ganze zusammen zu suchen.

§. 276.

Das Sonnenlicht stellt man sich jederzeit ausserhalb der Tafel des Gemäldes vor, damit die Gegenstände so gleich in der ersten Abtheilung stehen, desto besser erleuchtet und ihnen das stärkste Licht gegeben werden könne. Es darf auch der Körper selbst, von welchem das Licht entspringt, nicht leicht auf dem Gemälde angezeigt werden; indem die Farben niemals kräftig genug sind, den eigentlichen Glanz desselben recht auszudrücken.

§. 277.

Das stärkste oder Hauptlicht muß in die Mitte des Gemäldes fallen, von dort aber seinen Schein auf die Hauptfiguren und vornehmsten Actionen ausbreiten, damit die seitwärts und gegen den Rand des Gemäldes abweichenden Sachen, nach dem Maaß ihrer Entfernung immer weniger oder ein schwächeres Licht erhalten. Dadurch machen alle erleuchtete Theile zusammen nur ein Licht, und alle Schatten lassen sich nur als einen einzigen Schatten betrachten. Es entsteht also ein gleiches Ebenmaaß des Lichts und Schattens in dem ganzen Gemälde; doch muß alles dieses so künstlich angeordnet seyn,, daß eine jede Sache so natürlich und ungekünstelt erscheine, als wenn sie nur züfälliger Weise dahin gekommen wäre.

§. 278.

Die Erfahrung bestätiget diese Lehre in der Natur selbst nicht nur an der Weintraube, sondern auch an an-

dern

dern Sachen. Man betrachte nur eine Statůe auf dem öffentlichen Platz einer Stadt; so wird man gewahr, daß ihre obern Theile jederzeit heller ausfallen, als die untern. Man sieht auch, daß das Licht der aufgehenden Sonne nach dem Maaß der sich entfernenden Strahlen immer schwächer wird; daher muß das Licht in der Malerey sich so vermindern, wie es sich von dem Hauptlichte entfernt.

§. 279.

Die Art und Beschaffenheit des Lichts trägt ebenfals sehr viel zur Wahl der Schatten bey. Ein starkes Licht erfordert starke Schatten; ein schwächeres hingegen schwächere Schatten. Ein grosses oder ausgebreitetes und hohes Licht, so nicht zu sehr strahlet, ist am vortheilhaftesten, die geringsten Theile eines Körpers auf das annehmlichste vorzustellen. Ein solches Licht giebt der heitre Tag, an welchem die Sonne mit Wolken bedeckt ist. Ein Kunstlicht macht dunkle, scharfe und abgeschnittene Schatten.

§. 280.

Das Licht hat auch eine verschiedene Wirkung in Ansehung des Orts, wo es sich ausbreitet. Auf dem freyen Felde breitet sich das Licht gänzlich aus, und alle darin vorgestellte Sachen erscheinen also sehr gelind. Fällt das Licht in einen verschlossenen Ort, so ist dessen Glanz und Helle zwar stärker, allein die Verlierung desselben ist auch viel schneller und verkürzter. Es giebt daher starke Schatten aber schwache Wiederscheine.

Drittes

Drittes Capitel.
Von der Schattirung.

§. 281.

Schattiren heißt durch stärkere und schwächere Vertheilung der Farbe des Stifts, die verschiedenen Grade des Schattens und Lichts anzeigen.

§. 282.

Ob man gleich bey Ausarbeitung einer Zeichnung allein mit Schatten und Licht, nicht aber mit der Farbe zu thun hat: so kömmt doch auch die Farbe des Vorwurfs, den man ausschattiren will, mit in Betrachtung; weil nach Beschaffenheit der Farbe die ganze Zeichnung im Licht und Schatten entweder heller oder dunkler werden muß. Eine Statüe von weissen Marmor darf z. E. nicht so dunkel schattiret werden, als eine Figur, wozu ein brauner Mensch das Modell giebt. Wenn man also etwa eine Zeichnung auf weissem Papier betrachtet, so ist nicht gleich jede Fläche, die dunkler als das Papier ist, für Schatten anzusehen; sondern es ist sehr oft nur die Farbe des Objects, welche dunkler ist, als das weisse Papier, so nur zu dem höchsten Lichte dienet.

§. 283.

Was die vornehmsten Eigenschaften der Schattirung betrift, so wird dieselbe erst so schwach als möglich mit der Reisfeder angegeben, und man muß wenigstens obige drey Grade vom Schatten unterscheiden; er ist unmerklich wo er sich in das Licht des weissen Papiers verliert; der zwote oder der Halbschatten muß sich zwar mit dem ersten vermischen, aber ihn nicht verstärken helfen; der dritte muß erst

beyde

beyde vorigen zu Schatten machen. Zuletzt giebt man den Theilen, die die gröste Erhebung verursachen, einen eckigen und stärksten Schatten.

§. 284.

Man hat drey Manieren in der Ausschattirung, nemlich das Schraffiren, das Rieseln oder Graniren, und das Tuschen und Schraffiren zugleich, welches man auch das Russen nennt. Im Schraffiren zeichnet man die Schatten mit parallelen Strichen von gelinden Ansatze, deren Mitte stärker ausgedruckt wird. Man legt zwey bis drey Lagen Striche übereinander. Das Rieseln geschieht durch kleine krumme Striche, welche gegen das Licht immer weiter und heller auseinander gesetzt werden. Man bedient sich dazu gemeiniglich des Rothsteins.

§. 285.

Wer seine Zeichnung nicht körnicht oder granirt, sondern in der Eil fortmachen will, der setzt an die Umrisse andre ein wenig verschiedne Linien, und verbindet beide mit einem Pinsel zusammen, wenn er mit weisser, rother oder schwarzer Kreyde gezeichnet hat; daraus entsteht endlich eine Masse anstatt der Linien. Diese Masse vereinigt sich endlich gar leicht durch gedachten Pinsel, welcher von Baumwolle, Filz, Kork oder Papier gemacht wird.

§. 286.

Will man mit drey Stiften schattiren, so bedient man sich hauptsächlich des Grundpapiers, dessen Farbe schon für den Halbschatten angenommen wird. Mit der weissen Kreyde blicket man seine Zeichnung. Weil die weisse Kreyde jeder kleinen Erschütterung nachzugeben pflegt; so wird sie mit Gummiwasser überzogen. Man

schattirt

schattirt mit schwarzer und weisser Kreyde auf gefärbtes Papier, auch mit rother, weisser und schwarzer Kreyde zugleich.

§. 287.

Mit Bleystift schattiret man selten anders, als mit feinen Punkten oder auch durch Schraffirung. Gerieselte oder granirte Zeichnungen kann man ebenfals mit dem Bleystift machen; allein sie gerathen sehr selten gut. Hauptsächlich muß man den Glanz, den der Bleystift verursacht, zu vermeiden suchen. Denn wenn man die Force auf diese Art anbringen will, so erhält man bey allzu vielen Reiben statt einer dunkeln Stelle, einen Spiegel. Es ist daher am besten den Druck durch schwarze Kreyde anzubringen.

§. 288

Bey der Ausschattirung ist noch diese Regel in Acht zu nehmen, daß der Contour schwach und klein an denjenigen Theilen gezeichnet sey, welche das Licht bekommen, und dunkler an der Schattenseite.

Vierter Abschnitt.

Von der Draperie.

§. 289.

Das Wort Gewand, bedeutet alle Arten der Zeuge oder Stoffe, womit sich die Menschen zu bekleiden pflegen, die Art und Weise der Bekleidung mag seyn wie sie will. Die Draperie ist also die Kunst ein Gewand gut in Falten zu legen.

§. 290.

Man sieht und begreift leicht, daß eine jede Gattung von Stoffen nach ihren Eigenschaften andre Falten werfe; Wolle, Seide, Leinenzeug, Tuch, Taffent und Sammet, sie mögen nun trocken oder naß seyn, werfen ganz verschiedene Falten. Schwere Zeuge, wie Tuch und dergleichen werfen wenig Falten.

§. 291.

Die Kleidungen müssen sowol in Ansehung ihrer Art als auch in Legung ihrer Falten nach dem Charakter, Stand, Sitten, Alter, Zeit und Wohlstand eingerichtet seyn. Sind es obrigkeitliche Personen, Propheten und Philosophen, so muß ihr Gewand groß und weit seyn; sind es Landleute oder Knechte, so muß es grob und kurz werden; sind es Frauen oder junge Mädchen, so wird es fein, leicht und weich seyn müssen. Jedoch ob schon ihre Falten klein sind, so müssen sie doch nicht zusammengeklemmt seyn, ausser um die Gegend, wo sie etwan geschnürt oder gedrückt werden, und von dort breiten sie sich nach und nach aus, um wo es nöthig ist, grosse Theile und Massen von Licht und Schatten zu formiren. Die mittelmäßigen und weder zu schweren noch zu leichten Kleider gehören für die Majestät der Götter, Könige, Fürsten, Fürstinnen und Frauen für einen verehrungswürdigen Charakter.

§. 292.

Man muß ferner bey der Kleidung mit auf die Zeit, auf das Land, auf die Sitten und Gebräuche Achtung geben. Anders müssen die Perser, anders die Griechen und und anders die Römer gekleidet seyn. Aus eben dieser Ursache muß man bey Gegenständen des Alterthums ja keine heutige Kleidungen anwenden, und umgekehrt. Wer

wird

wird wohl andere Personen oder andere Sachen in antiken Kleidern oder Gestalten zum Vorschein bringen? Würde es nicht eben so lächerlich seyn, als wenn man die alten Griechen oder Römer in Kleidungen, Kopfputz der heutigen Franzosen, oder den Cicero mit einer Allongenperücke vorstellen wollte?

§. 293.

Das Gewand muß auf eine solche Art angeordnet werden, daß es nicht scheinet, als wäre es ein ansehnlicher, verworrener, oder vom Wind aufgeblasener Haufen von Stoffen, welche den Menschen, den man hat bekleiden wollen, zu entblössen scheinen; noch einem so vorkommen, als wenn sie fast allezeit von den Gliedern, so sie bedecken, entfernet wären.

§. 294.

Man nehme sich in Acht, daß die Falten nicht überhäuft und verworren, und wie ein Haufen Gedärme aussehen. Gute Falten kann man da nur anbringen, wo das Kleid durch den Arm, durch die Hände, oder durch andere zusammenziehende Theile gedruckt oder geklemmet wird.

§. 295.

In der Form der Falten muß man die allzu parallelen oder gleichlaufenden Linien, die geometrischen Figuren, als Dreyecke und Vierecke vermeiden, weil sie allzu scharfe und allzu gekünstelte Falten machen. Einige sind für allzu geklemmte Falten und für gespitzte oder abgeschnittene Umrisse besorgt; andere machen sie rund und schwülstig; wiederum andere machen sie allzu trocken oder gar zu weich. Die Annehmlichkeit der Falten besteht also in einem gewissen fliessenden, edlen und zierlichen Umrisse, wovon man keine eigentliche und genaue Regeln geben kann.

§. 296.

Ausserdem muß man auch besorgt seyn, daß die Bewegungen, die Würfe, die Biegungen, die Fugen, die Vertiefungen und Erhöhungen der Falten in einem Gemälde, so viel es möglich ist, mannigfaltig werden. Denn die Natur ist niemals schöner als in der Mannigfaltigkeit.

§. 297.

Das Auge muß niemals wegen seines Gegenstandes in Ungewißheit seyn, sondern die Bildung und das Ebenmaaß desjenigen Theils oder Gliedes, welches das Gewand bedecken soll, muß gezeigt werden, wenigstens in so fern es die Kunst oder Wahrscheinlichkeit verstatten kann. Diese Vorsicht ist so unentbehrlich, daß viele Künstler zuerst die Figur nackend zeichnen, und hernach das Gewand um dieselbe anlegen.

§. 298.

Das Gewand muß nicht allzufest an die Theile des Körpers anliegen und gleichsam darauf gepapt seyn; sondern es muß um dieselben flattern und sie gleichsam schmeichelnd und nachlässig umgeben, damit die Figur ungezwungen sey und eine freye Bewegung habe.

§. 299.

Diejenigen Gewande, welche solche Theile bedecken, die dem hereinfallenden Lichte gerade entgegen stehen, dürfen nicht so tief schattiret werden, daß sie dieselben zu durchdringen scheinen; man darf auch solche Glieder nicht durch allzu grosse Falten durchkreuzen, damit nicht wegen der grossen Dunkelheit ihrer Schatten diese Glieder zerbrochen zu seyn scheinen.

§. 300.

Die grossen Falten muß man zuerst zeichnen, und dann in die kleineren zertheilen. Man muß auch sehr be-

hutsam seyn, daß nicht eine die andere auf eine ungeschickte Art durchkreuze.

§. 301.

Man bemerke bey der Anordnung des Gewands die Bewegung der Luft, und setze bisweilen voraus, daß der Wind dasselbe bewege. Denn diese Bewegung kann oftmals die grössesten Schönheiten verursachen. Das Gewand muß alsdenn nur nach einer Seite, nicht aber nach verschiedenen Seiten flattern, als wären sie durch den Wind in solche Bewegung gebracht, welche, wenn sie an windstillen Oertern und in Ruhe sind, nicht statt haben können.

§. 302.

Das Gewand muß dem Körper angemessen seyn, und mit demselben gebogen werden; nachdem er einwärts oder hervor, gerade oder gebogen stehet; oder nachdem er auf diese oder jene Seite sich wendet. Je genauer das Kleid dem Körper angemessen ist, desto enger und kleiner müssen die Falten seyn.

§. 303.

Ueberhaupt müssen alle Falten weit und so wenig als möglich seyn. Indessen müssen sie doch grösser oder kleiner nach Beschaffenheit und Grösse derjenigen Zeuge seyn, woraus das Gewand gemacht zu seyn scheinen soll. Eine künstliche Verwickelung der Falten in verschiedenen Krümmungen hilft sehr viel zu den Verkürzungen.

§. 304.

Alle Falten bestehen nur aus zween Schatten, und diese kann man nach Gefallen mit dem Kleide sich wenden lassen, indem man die innere Seite stärker und die äussere schwächer schattirt. Bey seidnen Zeugen und feiner Leine-

wand sind die Schatten sehr dicht und klein, weil diese nur wenig Falten und einen dünnen Schatten erfordern.

§. 305.

Kostbare Zierrathen, wenn sie mit Verstande und sparsam gebraucht werden, können bisweilen zu der Schönheit der Draperie etwas beytragen. Aber dergleichen Zierrathen sind weit unter der Würde der Engel oder himmlischer Figuren, bey denen das Ansehnliche in den Gewändern mehr in der Kühnheit und im Anstande der Falten, als in der Güte des Zeugs, oder in dem Schimmer der Zierrathen bestehen muß.

§. 306.

Leichte und fliegende Gewänder schicken sich nur für Figuren, die in heftiger Bewegung, oder im Winde sind; aber wenn sie an einem ruhigen Orte und frey von heftiger Bewegung vorgestellt werden, so müssen ihre Gewänder weit scheinen und herabfliessen, damit durch deren Abstehung und durch die herabsinkenden Falten, sie mehr Anmuth und Hoheit erhalten mögen.

§. 307.

Wenn die Falten gut ausgedacht sind, so geben sie jeder Handlung viel Leben, weil ihre Bewegung bey dem thätigen Gliede eine Bewegung verräth, welches sie mit Gewalt anzuziehen scheint, und sie mehr oder weniger beweget, nachdem die Handlung mehr oder weniger heftig ist.

§. 308.

Um die Falten wohl anzuordnen, bedienen sich einige Maler des **Gliedermanns** (manequin). Hierbey aber muß man sich wohl vorsehen, daß das Gewand nichts von dem Steifen an sich behalte, das es auf dem Gliedermann zu haben pflegt. Einige bedienen sich kleiner Glie-

dermänner, welche sie mit leichten Stoffen oder buntem Papier bekleiden. Allein man wird leicht einsehen, daß dieses Mittel, welches vielleicht vollkommnen Malern hilft, noch nicht zureichend seyn könne, gewisse Arten von Gewänder wohl auszuführen. Denn an kleinen Gliedermännern können die Stoffe nicht mehr dieselbe Schwere haben, welche sie in der Grösse des Modells hatten; folglich können sie auch die Falten nicht wieder in ihrer wirklichen Gestalt vorstellen.

Fünfter Abschnitt.
Von dem Ausdruck.

Erstes Capitel.
Von dem Ausdruck überhaupt.

§. 309.

Der **Ausdruck**, das **Rührende** (**Energie**) überhaupt, ist diejenige Kraft, dadurch ein Gegenstand auf unser Gemüth wirket. Dieses geschiehet entweder durch das Grosse, Wichtige, Erhabne, Nützliche, Angenehme, Zärtliche, Muntere, Neue, Unerwartete, Ausserordentliche, Wunderbare, oder durch andere Charaktere, welche die Aufmerksamkeit rege machen.

§. 310.

Der Ausdruck ist entweder **allgemein** oder **besonders**. Durch den allgemeinen versteht man den Charakter des Ganzen, welcher gleich in die Augen fallen muß. Fast alle Theile der Malerkunst, nemlich die Erfindung,

die Anordnung, der Charakter der Umrisse, das Colorit, der Pinsel, das Licht und der Schatten müssen hierzu ihre Kräfte vereinigen. Es muß aber auch jede Sache ihren besondern und ihren eigenthümlichen Charakter haben. Die Leidenschaften vornehmlich gehören zu den besondern Ausdruck.

§. 311.

Es giebt eine Art von Kraft bey den sichtbaren Gegenständen, welche man den Affect (das Pathos) der leblosen Natur nennen könnte. Unter der unendlichen Mannigfaltigkeit von Anblicken, Aussichten und bezeichneten Gegenden, welche man in der Natur siehet, finden sich solche, welche man nicht wahrnehmen kann, ohne dabey von einer gewissen Leidenschaft, oder gewissen, der Leidenschaft nahe kommenden Empfindung eingenommen zu werden. Eine dunkle Gegend flösset einen, ich weiß nicht, was vor heiligen Schauder ein. Eine andere Gegend scheinet zur Einflössung verliebter Einfälle recht gemacht zu seyn. Ueberhaupt hat die Natur gewissen Oertern die Charaktere der Munterkeit, der Traurigkeit, der Ehrfurcht, der Andacht, der Furcht oder des Schreckens augenscheinlich eingedrückt. Dieses nun muß ein geschickter Künstler sich zu Nutze machen.

Zweytes Capitel.

Von dem besondern Ausdruck oder Gemüthsbewegungen überhaupt.

§. 312.

Der Ausdruck im engern Verstande besteht in einer richtigen Vorstellung der Leidenschaften und der Charaktere der Personen.

§. 313.

Leidenschaften sind Bewegungen des Gemüths, in so weit sich solche durch eine Bewegung des Körpers, oder durch die Veränderung der Gesichtszüge äussern. Die Bewegungen also, welche die Seele eines Menschen beunruhigen, zeigen sich an seinen Gliedern, seinen Muskeln, seinen Stellungen, Geberden, Farben, und hauptsächlich in den Theilen des Gesichts.

§. 314.

Das Wort **Charakter** begreift die verschiedenen Handlungen und Sitten der Menschen, in Absicht auf ihr Temperament und ihren Stand. Man kann dis letztere auch die Schilderung der Sitten nennen.

§. 315.

Die Gesichtszüge eines Menschen sind nichts anders, als verrätherische Falten oft empfundner Affecten. Man pflegt also im gemeinen Leben aus den Gesichtszügen und der Bildung eines Menschen auf sein Gemüth und Charakter zu schliessen. Und in der That ist dieser Schluß mehrentheils richtig, aber doch nicht ganz ohne Ausnahme. Z.E. Alle Menschen kommen bey dem ersten Anblick in einerley Meynung von einem offenbar Unwissenden überein.

Die Sache hat allerdings darin ihren Grund, daß diejenigen Leidenschaften, welchen ein Mensch zu sehr ergeben ist, durch die häufige Anstrengung gewisser Muskeln, mit der Zeit solche Züge und Einschnitte auf und in dem Gesicht zurücklassen, die das Alter immer tiefer ausgräbt. Ein Mensch von bösen Gemüth, macht wegen des öftern Runzelns der Stirn und mürrischen Aufweckens der Muskeln seines Mundes, daß mit der Zeit diese Theile beständig ein böses Gemüth zeigen. Man sieht das Gegentheil davon bey den Kindern. Weil diese noch nicht so sehr ihren Affecten Raum geben können, so wird man in ihren Gesichtern wenig mehr sehen, als daß sie phlegmatisch oder lebhaft sind, und kaum dieses noch, ausser wenn sie in Bewegung sind. Jedoch werden die Einschnitte in die Haut, welche die Affecten zurücklassen, durch eine gute Erziehung und durch andere Zufälle sehr oft, wo nicht immer verhindert. Ein böser Mensch kann z. E. die Züge seines Gesichts durch ein beständiges angenommenes Lächeln verhindern und verbessern, so daß man bey dem Urtheil aus seiner Physionomie betrogen wird.

§. 316.

Es ist also in der Regel gewiß, daß sich die Seele des Menschen und die guten sowol, als die bösen Eigenschaften derselben sich nicht nur an der Gestalt des Körpers, sondern auch an der Bewegung und Handlung desselben äussert. Das letztere Merkmal ist untrüglicher als das erstere. So bald man die verschiedenen Actionen der Menschen wahrnimmt, so wird man gleich erkennen, dieses sind die Geberden eines ehrlichen Menschen, oder die gezwungenen und falschen Wendungen eines Scheinheiligen, eines Heuchlers; dieser hat das Ansehen eines Helden, ein anderer

anderer eines stolzen Pralers; dieser zeigt die Stellung eines Eigensinnigen, und ein anderer eines Wilden und Zornigen. Diese Figur zeigt einen vernünftigen und klugen Menschen an, und dort wird man die natürliche, einfältige und gute Art eines wohl erzogenen Menschen gewahr, wie er sich von dem hochtrabenden, frechen und stolzen Betragen eines reichen Hochmüthigen unterscheidet. Diese ungekünstelte einfältige Art bedeutet einen ehrlichen Mann; diese falsche Mine zeigt einen listigen an. Dort wird man die gezwungenen Geberden einer verbulten Göttin inne, welche gern schöne heißen möchte. An einem andern Orte zeigen sich die unverstellten Bewegungen einer wahren und einfältigen Schönheit.

§. 317.

Uebrigens so viel verschiedene Grundursachen es giebt, welche einerley Art der Bewegungen und der Erscheinungen in den Gesichtszügen hervorbringen, so wird man dennoch bey vielen Menschen solche ihrer Bildung und Betragen entgegengesetzte Wirkungen finden, daß im Ganzen das alte Sprichwort, fronti nulla fides, allezeit wahr bleiben wird, und die Natur hat aus sehr weisen Ursachen für gut befunden, daß es wahr seyn soll. Derjenige, welcher uns oft ein Bösewicht oder Dummkopf zu seyn scheint, beweißt öfters durch Handlungen und Worte das Gegentheil. Ein gravitätisches und erhabnes Ansehen sind nicht allemal Zeichen der Weisheit. Ein mit Kleinigkeiten am meisten beschäftigtes Gemüth veranlasset ein so ernsthaftes und verschlagenes Ansehen, als ob es mit Sachen von der größten Wichtigkeit beschäftiget wäre. Das Betragen also, die Worte, die Handlungen, müssen zugleich mit für den Ehrlichen, den Weisen,

den Witzigen, den leutseligen, den Edelmüthigen, den Barmherzigen und den Herzhaften sprechen.

§. 318.

Die Stärke des Ausdrucks und der Affecten liegt aber in den Gesichtszügen nicht allein, sondern es kommt hierbey auch sehr vieles auf das Colorit an; ja die Gesichtszüge haben oft ohne Farben eine ganz andere Wirkung als der Künstler wünscht. Wenn heftige leidenschaften blos durch die linien der Zeichnung angedeutet werden, so fallen sie zuweilen ins Groteske. Die Farbe macht die verstellten Züge erträglicher. Die aufschwellenden Augen des vor Zorn wüthenden Menschen, geben häßlich verstellte Züge, wenn der Pinsel nicht durch das rechte Colorit, welches das erhitzte Blut anzeigt, der leidenschaft den gehörigen Charakter giebt. Das verschiedene Alter des Menschen, das Gesicht, die blühende Jugend, die bleichen Wangen des Kranken, alle diese Vorstellungen müssen ihre charakteristischen Kennzeichen durch den Pinsel erhalten.

§. 319.

Einige Gesichtszüge und Theile des Körpers sind so gebildet, daß sie diese oder jene Ausdrückung einer leidenschaft mehr oder weniger lesbar machen. So nimmt man z. E. die Augen und die Augenbraunen für den eigentlichen Sitz des Ausdrucks an. Die Hände tragen mehr zum Ausdruck bey als die übrigen Gliedmaßen.

§. 320.

Cicero sagt mit Recht, die Augen sind zwey Fenster, wodurch sich die Seele sehen läßt. Man solte fast glauben, als wenn wir die Augen von der Natur dazu bekommen hätten, daß sie unsere Empfindungen erklären soll-

sollten. Sie vervielfältigen ihre Blicke nach unsern verschiedenen Leidenschaften. Bald entdecken sie das Vergnügen und die Freude, bald die Traurigkeit und Schwermuth; bald die Verwunderung und den Verdruß, die Ernsthaftigkeit, den Zorn, die Verzweiflung und kurz alle Leidenschaften. Kleine und schmale Augen stimmen mit einer liebäugelnden oder lachenden Ausdrückung am besten überein, so wie ein grosses volles Auge am besten mit der Dreistigkeit und der Verwundrung übereinstimmt, und wenn sich rund erhebende Muskeln zeigen, in gewissen Grade die Aufgereimtheit selbst im Schmerz.

§. 321.

Die Bewegung des Augenbrauns ist zweyerley. Wenn es sich in die Mitte erhebt, so zeiget es lustige und angenehme Empfindungen an, indem auch zugleich die Winkel des Mundes in etwas in die Höhe gezogen werden. Wenn sich hingegen die Augenbraunen am Ende gegen die Nase zu in die Höhe begeben, und in der Mitte sinken, so verrathen dieselben Traurigkeit und körperlichen Schmerz. Die Mitte des Mundes erhebet sich in diesem Fall.

§. 322.

Der Mund ist derjenige Theil des Gesichts, welcher vorzüglich die Bewegungen des Herzens ausdrückt. Denn wenn das Herz bekümmert ist, so sinkt der Mund an beyden Winkeln herab, wenn es ruhig ist so ziehen sich die Winkel des-Mundes in die Höhe, und wenn es einen Abscheu empfindet, so fähret der Mund vor und erhebt sich in der Mitten.

§. 323.

Obgleich die Leidenschaften der Seele in den Lineamenten des Gesichts sich am deutlichsten zeigen, so erfor-

dern sie doch auch oft die Hülfe der andern Theile des Körpers. Ohne die **Hände** sind alle Bewegungen matt und unvollkommen; ihre Bewegungen, die fast unendlich sind, drücken sich auf unzählbare Arten aus. Wir brauchen sie, die Sachen gemeiniglich vorzustellen die wir empfinden, oder von denen wir reden. Durch die Hände zeigen wir, daß wir uns verwundern; durch die Hände rufen wir, schicken fort, loben, verachten, fragen, bitten, versagen, nehmen, geben und drohen. Die Hände sind das Instrument des Abscheues, der Furcht, des Hasses, der Freude, der Traurigkeit und des Schmerzens.

§. 324.

Wie die übrigen Theile des Körpers geordnet werden müssen, um die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken, dis kann man unmöglich sagen; man kann auch keine bestimmte Vorschrift dazu geben, theils weil diese Arbeit ins Unendliche gehen würde, theils auch weil ein jeder sich hier der Anführung seines eigenen Genies und der besondern Bestimmung seiner eigenen Studien überlassen muß.

§. 325.

Die Anzahl der Leidenschaften ist fast unendlich. Alle aber entspringen aus dem Verlangen des Guten und aus der Furcht oder aus dem Begriffe des Uebels. Die Hauptleidenschaft aber, aus welcher alle übrigen entspringen, ist die **Selbst- oder Eigenliebe.** Wir hassen und lieben in Ansehung unserer selbst; wir streben nach nichts als was uns nützlich scheint oder was uns zu unsern Vergnügen gereichet; wir hassen was uns zuwider ist; die Hoffnung des Guten schmeichelt unserm Verlangen.

§. 326.

Ein Gegenstand der geschickt seyn soll, die Leidenschaften zu erregen, muß eine von den drey Eigenschaften haben. Er muß nemlich 1) seltsam und ungewöhnlich, 2) gut und angenehm und 3) böse und unangenehm seyn; oder wir müssen uns wenigstens solche Vorstellungen von ihm machen, bevor er einige Leidenschaft in uns erregen kann.

§. 327.

Ist ein Gegenstand seltsam und ungewöhnlich, so erregt er **Verwunderung**. Sehen wir ihn als gut oder einigermaßen als angenehm, in Absicht auf uns, an, so wird er unsere **Liebe** reitzen; ist er aber böse oder unangenehm, so erweckt er unsern **Haß**. Dieses sind also die drey Leidenschaften, aus welchen alle übrigen entspringen.

§. 328.

Die **Liebe**, welche aus der Verwunderung entspringt, ist die allgemeine Empfindung, welche die Vollkommenheit überall, wo sie sich nur merken läßt, erreget; so wie hingegen der **Haß** in der Empfindung der Unvollkommenheiten besteht. Es giebt wenige oder fast gar keine Leidenschaften, für die wir Benennungen haben, welche sich nicht unter eine von diesen Klassen bringen liesse. Sie entspringen, wo nicht unmittelbar, doch wenigstens mittelbar aus denselben, oder sie sind mit ihnen vergesellschaftet. Scheint der Gegenstand schätzbar, so erweckt er diejenige Liebe, die wir Achtung nennen; scheint er geringschätzig, so wird der Haß **Verachtung** genennt. Scheint der Gegenstand werth zu seyn, daß wir ihm Gutes thun, so ist es eine Liebe voll Güte oder Wohlwollen; scheint er hingegen werth zu seyn, daß wir ihm schaden, so wird der Haß

Wider=

Widerwillen oder **Unwillen** genennt. Scheint der Gegenstand angenehm und ungeschickt uns zu nutzen, so erweckt er **Mißfallen** oder **Abneigung**. Ist das Gute abwesend oder nicht in unsern Besitze, aber doch zu erlangen, so erhebt sich die Leidenschaft der Liebe bis zum **Verlangen**. Kann das Böse uns leicht betreffen, so drückt sich der Haß durch **Verabscheuung** aus; ob man gleich bey einem Uebel Verabscheuung spüren lassen kann, wider welches man hinlänglich gesichert ist.

§. 329.

So bald man sich einige Vorstellung macht, das abwesende Gute zu erlangen, so wird die erregte Leidenschaft zur **Hoffnung**; aber wenn man befürchten muß, daß das abwesende Uebel uns treffen könnte, so erweckt dis die Leidenschaft der **Furcht**. Die Furcht entsteht auch, wenn man in Gefahr ist, ein gegenwärtiges oder abwesendes Gute zu verlieren; und es findet sich auch die Hoffnung, wenn man für ein abwesendes drohendes Uebel in Sicherheit ist, oder von einem gegenwärtigen Uebel befreyet wird. Wenn das Gute wirklich erlangt und das Uebel abgewendet wird, so erweckt dis **Freude** und **Frölichkeit**, wird aber das Gute wirklich verlohren, oder das Uebel trift uns, so verursacht dis **Sorge** und **Gram**. So oft jemand uns ein Gut zu erlangen hilft, so erweckt er in uns **Dankbarkeit**. Wer uns hingegen an der Erlangung eines Guten hindert, oder ein Uebel befördert, erreget unsern **Zorn**. Die Liebe zu grossen Ansehen, erweckt **Ruhmsucht** und nicht selten Stolz und Hochmuth; die Liebe zum Reichthum erregt den Geitz; die Liebe zur Kleidung macht hochmüthig und stolz rc.

§. 330.

Bey dem Ausdruck der Leidenschaften muß man mit auf den Charakter der Personen sehen, ob sie gesittet oder ungesittet, ob sie diesen oder jenen Stand haben, von was für Geschlecht und Alter sie sind, und was sich sonst noch für andere Umstände dabey finden können.

§. 331.

In gesitteten Gesellschaften ist es nicht so gewöhnlich, alle mögliche Schattirungen einer Leidenschaft äusserlich anzuzeigen. Man verlangt, daß ein Held anders als ein gemeiner Soldat der Heftigkeit des Zorns nachgebe. „Der Herr **von Hagedorn** sagt in seinen Betrachtungen „über die Malerey Theil II. p. 608 sqq. verschiedentlich ist „die Gemüthsart, und eben so mannigfaltig deren Mi„schung oder Wechselstreit mit dem Ausdruck einerley auf„wallenden Leidenschaft. Wer will die verstellte Freund„lichkeit des hämischen Menschenhassers oder das entsetzliche „Lächeln des Ajax (in der VII. Ilias) nach dem gemeinen „Ausdruck des Lachens abmessen, oder Götter über die „Aufmerksamkeit des Vulcans in ein Gelächter der alten „Sarden ausbrechen lassen? Anders verzweifelte die Dido, „anders die Lucretia. Cleopatra suchte einen sanften und „Arria einen gleichgültigen Todt. Cäsar denkt noch an „Wohlstand und Würde in dem letzten Augenblick seines „Lebens. Aber der sterbende Fechter ist nicht darauf be„dacht. Wird der Künstler jenen mit weniger Vorsich„tigkeit vorstellen dürfen?

§. 332.

Den Unterscheid, welchen das Geschlecht in Ansehung des Ausdrucks macht, besteht hauptsächlich darin, daß die Bewegungen der Mannspersonen viel hurtiger und

auch mit grösserer Freyheit als bey Weibspersonen erscheinen. Die Geberden und Bewegungen der Weiber müssen eine weit angenehmere Manier haben und viel sittsamer und einfältiger erscheinen, als bey den Männern.

§. 333.

In der Kindheit haben die Gesichter der Knaben und Mädchen keinen sichtbaren Unterschied, wenn sie aber anwachsen, so kommen die Gesichtszüge des Knabens den Gesichtszügen des Mädchens zuvor und nehmen im Verhältniß geschwinder zu, welches den Unterschied des Geschlechts im Gesichte zeigt. Aber da sich die Natur nicht allezeit genau an diese besondere Umstände bindet, so können wir uns sowol in den Geschlechtern als Altern irren.

§. 334.

Die verschiedenen Stufen des Alters verursachen auch einen verschiednen Ausdruck. Kleine Kinder haben in ihrem Alter eigne Bewegungen in den Muskeln ihrer Gesichter, als einen unbelebten und nichtsbedeutenden starren Blick, einen offenen Mund und einfältige Grimassen; welche Ausdrückungen alle hauptsächlich von flach gekrümten Linien gebildet werden, und Unwissende sind im Stande, diese Bewegungen und Ausdrückungen beyzubehalten, so daß sie mit der Zeit ihre Gesichter mit diesen unansehnlichen Linien bezeichnen; und wenn die Linien mit den natürlichen Formen der Gesichtszüge übereintreffen, so wird ein sichtbarer und mehr bekräftigter Charakter eines Unwissenden daraus.

§. 335.

Man beobachte also zwischen den Geberden und Stellungen des Alters ein richtiges Verhältniß. Die Klugheit eines Alten muß nicht in einen jungen lebhaften

und ungestümen Menschen vorgestellt werden. Die natürliche Einfalt eines Kindes schickt sich nicht auf ein männliches Alter; und die Munterkeit einer scherzenden Jugend würde einem klugen und sittsamen Manne nicht anstehen.

§. 336.

Einige Charaktere und Leidenschaften sind so gar ausser der Gewalt des Pinsels, wenn nicht einige Umstände, sie zu entdecken, beygefügt werden. Raphael wolte die Weiber bey dem Begräbniß Christi im äussersten Schmerz hinmalen. Sein Pinsel schien ihm aber zu schwach, die äusserste Betrübniß, die er wünschte auszudrücken, daher malte er sie mit den Händen und Schnupftüchern auf dem Gesicht in einer so kläglichen Stellung auf die Erde gebogen und kniend, daß der Zuschauer glaubt, er höre sie schluchzen und heulen. Eben so scheint mir der Charakter eines Heuchlers gänzlich ausser der Gewalt des Pinsels zu seyn. Denn ein böser Mensch, welcher die Absicht hat ein Heuchler zu seyn, kann seine Muskeln, indem er sie lehret seinem Herzen zu widersprechen, so regieren, daß man aus seinem gesetzten Ansehen nicht viel von seinem Gemüthe urtheilen kann. Eben dieses gilt auch von der Falschfreundlichkeit oder falschen Freundschaft, indem derjenige, welcher sie ausübet, durch ein beständig angenommenes Lächeln sein boshaftes und lasterhaftes Gemüth zu verbergen sucht. Man muß also, um den Charakter dieser Personen auszudrücken, einige andere Umstände beyfügen. Z. E. wie einer zugleich lächelt und zuschlägt u. d. gl. Eine ähnliche Bewandniß hat es mit den übrigen verstellten Leidenschaften.

§. 337.

Nach der Meynung des Leonhard da Vinci sind die Stummen die Lehrmeister des Ausdrucks. Es ist auch

wirklich nützlich, die lebhaften Geberden stummer Leute zu beobachten, welche manchmal sich viel deutlicher ausdrücken, als andere die reden können. Allein man hüte sich, daß man nicht in übertriebene Stellungen und Gesticulationen verfalle.

Drittes Capitel.

Von den Wirkungen der verschiedenen Leidenschaften in Absicht auf das Angesicht und die übrigen Theile des Körpers insbesondere.

§. 338.

Nachdem ich zuvor von dem System der Leidenschaften, ihren Zusammenhang und Beziehung gegen einander gehandelt, so will ich die geheimen Quellen und Grundursachen einiger Hauptleidenschaften besonders zeigen, wenn ich die Seele zuvor in ihrer Ruhe oder Unruhe überhaupt betrachtet habe.

§. 339.

Wenn die Seele in Ruhe ist, so herscht im Angesicht ein heitres und natürliches Ansehen; die Gesichtsbildungen und die Farbe bleibt in unveränderter Stille; alle Theile die sich verändern, sie mögen sich bewegen oder ruhen, verlieren von ihrer regelmäßigen Uebereinstimmung nichts; und eben dieses ist es, was man die Seelenruhe nennt, welche der Charakter der Weisheit, der Standhaftigkeit und aller erhabenen Tugenden ist, welche die ungestümsten und gewaltsamsten Leidenschaften anzugreifen und zu stören niemals eine Macht haben. Das Gegentheil der Seelenruhe, welche die Glückseligkeit der Menschen

schen ausmacht ist die Geistesunruhe, welche nach den verschiedenen Leidenschaften auch verschiedene Wirkungen von sich zeigt.

§. 340.

Wenn die Seele durch den ersten Anblick eines Gegenstandes, der ihr neu, seltsam, besonders, ausserordentlich, mithin betrachtungswürdig scheint, unversehens überrascht wird, so entsteht die Verwunderung. Die geschwinde Bewegung, welche diese Leidenschaft verursacht, scheint im Augenblick ihrer Entstehung alle Kräfte zu haben. Sie ist die mäßigste unter den übrigen Leidenschaften, und das Herz empfindet dabey weniger Bewegung. Das Angesicht scheint dabey keine merklichen Veränderungen zu empfinden; der Mund ist dabey nur halb geöffnet; die Augen sind ebenfalls nur ein wenig mehr als sonst offen; der Augapfel zwischen den Augenliedern bleibt steif, die Augenbraunen erheben sich ein wenig und die Nasenlöcher erweitern sich nicht sehr. Die übrige Stellung des Leibes ist gerade, die Arme bewegen sich ein wenig an den Leib, die Hände sind offen, die Füsse sind gegen einander gesetzt, doch so, daß sie den Körper nicht fallen lassen.

§. 341.

Bey der Hochachtung ist der Kopf gegen denjenigen Gegenstand gerichtet, welcher die Aufmerksamkeit verursachet. Die Augenbraunen gehen über die Augen hervor, und ziehen sich an der Nase zusammen; da hingegen der andere Theil sich ein wenig in die Höhe ziehet. Das Auge stehet weit offen, und der Augapfel versteckt sich unter das obere Augenlied. Die Adern und Muskeln der Stirn, und die welche sich um die Augen befinden, sind ein wenig aufgeschwollen und die Wangen eingefallen. Die

Nasenlöcher ziehen sich herabwärts und der Mund steht ein wenig offen, die Winkel ziehen sich etwas seitwärts.

§. 342.

Aus der Hochachtung entspringt die **Ehrfurcht** oder **Ehrerbietung.** Sie hat mit der vorigen Leidenschaft einerley Schattirung, nur ist das Haupt geneigt, und die Augäpfel ziehen sich mehr unter die obern Augenlieder. Der Mund stehet halb offen und ziehet die Winkel zurück, und zwar mehr unterwärts als bey der Hochachtung.

§. 343.

Mit der Ehrfurcht ist die **Andacht** genau verbunden. Sie ist gleichsam Ehrfurcht mit Glauben vermischt. Die Theile des Gesichts ziehen sich in diesem Fall viel tiefer herab. Die Augen und der Mund sind geschlossen, um anzuzeigen, daß alle übrigen Gegenstände keinen Eindruck auf den Andächtigen machen.

§. 344.

Die **Begeisterung** und **Entzückung** ist der höchste Grad von Verwundrung. Das Haupt neiget sich gegen das Herz, um die Erniedrigung und Demuth der Seele anzuzeigen. Die Augen wenden sich gen Himmel, um daselbst gleichsam dasjenige zu entdecken, was die Seele nicht erkennen kann. Die Augenbraunen ziehen sich in die Höhe, und der Augapfel unter die Augenlieder. Der Mund stehet halb offen und ziehet die Winkel ein wenig in die Höhe.

§. 345.

Die **Liebe** bestehet in einem Verlangen, sich mit dem geliebten Gegenstand zu vereinigen. Die mit Annehmlichkeit und Reitz vereinigte Schönheit ist es, welche dieselbe erweckt, und die Seele durch den geliebten Gegen-

stand

stand so sehr beschäftiget, daß es scheint, sie brauche alle Lebensgeister, sich nur davon im Gehirn das Bild vorzustellen. Die erste Wunde so die Liebe in eine Seele schlägt, ist fast unbegreiflich. Sehr selten und fast niemals behält die Vernunft darüber die Oberhand. Das sinnreiche Herz, welches sich betrügt, findet immer falsche Scheingründe, sich selbst zu schwächen; es entfernt sich, um nur die verdrüßliche Stimme der Verstandes und der Vernunft nicht anzuhören, und sich den ungestümen Begierden zu überlassen, welche der geliebte Gegenstand oftmals, auch so gar in den Herzen der Klugen und Weisen erreget.

§. 346.

Ein Liebhaber vergißt zu den Füssen seiner Geliebten, in einer demüthigen Verehrung, die ihn, ihr beständig treu zu bleiben verpflichtet, Himmel und Erde, ja so gar in dem Augenblick sich selbst. Die Klagen erwerben ihm Trost, und die Zähre bezaubert, wenn sie von dem Gegenstand einer solchen Entzückung vergossen wird. Die Begierde demjenigen wohlzugefallen, was man liebt, zieht öfters unglückliche, öfters auch glückliche Wirkungen nach sich; sie macht oft aus den rohesten Menschen die artigsten Leute. Sie macht den Witz heiter und aufgeklärt. Sie erhebt die Herzhaftigkeit und den Muth. Sie leitet so wol das Herz als den Verstand, Ruhm und Ehre zu erlangen, und was beyde am vorzüglichsten vermögen. Die glücklichen Wirkungen der Liebe aber hängen alsdenn von dem guten Charakter desjenigen ab, der liebt und dessen was geliebt wird. Denn so sehr die Schönheit, welche Fesseln anlegt, zum Guten leiten kann, so sehr kann sie auch in die verdammlichsten Umstände und gefährlichsten Abwege verführen.

§. 347.

Es ist schwer den Malern besondere Regeln zu geben, wie sie diese Leidenschaft ausdrücken sollen, weil sie alle andere in sich schließt. In ihrer Geburt ist sie mit nichts als mit Reizungen, Annehmlichkeiten, Scherzen, Tändeln Lachen, Munterkeit, Liebkosungen und Freuden vergesellschaftet. Mit dieser Unruhe der Seele scheinen alle Bewegungen der Augen übereinzukommen: das Vergnügen macht, daß sie mit einer Art von Begierde glänzen; die Traurigkeit schlägt sie nieder; das Verlangen treibt sie heraus; die Ehrfurcht und Verehrung erniedriget sie; der Widerwille erhitzet und entzündet sie; die Furcht macht sie unruhig; zuweilen lassen gleichgültige oder auch lachende Augen gleichsam heimlich oder schalkhaft einen Blick schiessen; die Augenlieder gehen sanft abwärts, und schliessen sich halb zu, und während diesem glücklichen Zustand, in welchem sich die Seele zu seyn glaubt, ist sie mit nichts anders beschäftiget, als mit angenehmen Ideen und Bildern, die sie bezaubern. Die Stirn ist jederzeit munter und glatt; es scheint als wenn sie lachte, sich eröffnete und erweiterte, und die Röthe läßt sich auf ihr sowol als auf den Wangen und Lippen wahrnehmen. Das Haupt neiget sich gegen das geliebte Object, und das ganze Gesicht ist holdselig.

§. 348.

Der Maler muß auch die Augenblicke zu erforschen trachten, in welchen die Liebe, wenn sie sich mit der Traurigkeit vergesellschaftet, zuweilen eine liebreiche Verdrossenheit oder Unruhe verursacht. Die Liebe mit Traurigkeit vermischt, nöthiget zuweilen Thränen ab, welches nur unterbrochener massen und in den schmerzlichen Augenblicken geschieht, wenn man an den Gegenstand denket, der uns

zärtlich

zärtlich macht und uns betrübet. Sie entsteht bisweilen durch das Verlangen des Guten, das man erwartet und dessen Besitz noch ungewiß zu seyn scheint. Da läßt sich die Seele in Langmuth nieder, der Leib wird unbeweglich, die Sinne vergessen ihre Verrichtungen; die Blicke werden steif; alle thierische Kräfte gerathen gleichsam in eine allgemeine Unthätigkeit und Stille; die sanfte Niedergeschlagenheit, welche nicht durch Ueberraschung, sondern durch die Zeit verursacht wird, wirket traurige Ueberlegungen. Wenn die Begierde und Eifersucht dazu kömmt; so wird das Gesicht an statt zu erblassen, roth und stark entzündet.

§. 349.

Die Liebe, welche sich zu verbergen trachtet, ist nicht so leicht vorzustellen, weil sie schwerer erkannt wird. Die Augen sind es ganz allein, welche eine solche Liebe verrathen. Es geschieht auch oft, daß wenn sie sich verbergen will, sie sich noch weit verdächtiger macht, absonderlich bey unruhigen und eifersüchtigen Liebhabern, welche jederzeit aufmerksamer und scharfsichtiger als andere sind. Uebrigens muß der Maler auch die verschiedenen Wirkungen der Liebe von einer zärtlichen Freundschaft unterscheiden.

§. 350.

Gesundheit des Leibes, Zufriedenheit des Geistes, ingleichen die Liebe und Hoffnung, welche man hat, das sehnlich gewünschte Gute zu besitzen, erzeugen gemeiniglich die Freude. Die Folgen derselben sind die Lebhaftigkeit des Geistes und die Verschönerung des Körpers. Mit ihr vereinigen sich Vergnügen, Lächeln, Munterkeit, Bezeigungen als Gebärden, Singen, Tanzen, convulsivisches Lachen, überlaut Lachen, Weinen, Umfassungen, thörichte Aeusserungen, die einer Trunkenheit ähnlich sind. Es

 giebt

giebt aber auch Frölichkeiten, an denen der Körper sehr wenig Theil hat, und womit die Seele allein beschäftiget zu seyn scheint. Dieses sind die innerlichen Freuden, welche sie mit einer sanften Lust erfüllen, und sie durch stille Reitzungen zu einem lieblichen Nachsinnen veranlassen, welches unterhält, beschäftiget, entzückt, einnimmt und bezaubert.

§. 351.

In dem Vergnügen ist die Stirne heiter, die Augenbraunen ohne Bewegung bleiben in der Mitte erhaben; das reine und geöffnete Auge läßt einen lebhaften und glänzenden Augapfel sehen; die Nasenlöcher sind nur ein wenig geöffnet; die Gesichtsfarbe ist lebhaft, die Backen colorirt und die Lippen zinnoberroth, der Mund erhebt sich ein wenig gegen die Winkel, und also fängt das **Lächeln** an.

§. 352.

Ein grosser Maler muß die verschiedenen Gattungen der Freude wohl zu unterscheiden suchen. Ein anderes Vergnügen empfindet ein Liebhaber, wenn er zur Zeit, da er alle Hoffnung bereits verlohren hat, den geliebten Gegenstand wiederum zu sehen bekömmt. In dieser unvermutheten Veränderung bricht das Vergnügen aus und leuchtet aus den Augen. Das Angesicht entzündet sich durch die Begierde, die in seinem Herzen herschet; er erlangt ein neues Leben; er lacht, und bey dieser Freude äussert sich zuweilen eine Zärtlichkeit in den Augen, daß es scheint, sie lassen gewisse freundliche und schmachtende Blicke schiessen, auf welche einige durch die Freude selbst verursachte Thränen folgen, und die mit dem Feuer, wovon die Augen entzündet sind, auch mit dem angenehmen Lächeln des Mundes, dessen nasse Lippen durch das vermehrte

Rothe

Rothe und das hellere Colorit sich verschönern, sich zu vermischen und zu vermengen scheinen.

§. 353.

Ein solches Vergnügen empfindet auch ein Ehrsüchtiger, wenn er unversehens zu hohen Dingen, Ehren und Würden gelangt. Voll Entzückung von der Freude, welche ihn den Augenblick überrascht, vergißt er alles, auch so gar sich selbst. Er ist vom gegenwärtigen Umstande so entzückt, daß er sich nicht vorstellen kann, was für Unruhen und Verwirrungen, vielleicht auch was für Verdrüßlichkeiten in diesen Aemtern auf ihn warten. Alsdenn nimmt sein Angesicht, welches zuvor blaß, traurig und ernsthaft war, eine lebhafte Farbe an; es sieht weit gesunder aus; krank springt er aus dem Bette; hinkend wirft er die Krücke beyseite; er fliegt an statt zu gehen, und die Falten, welche auf seiner finstern Stirne immer nur traurige Wolken waren, verlieren sich augenblicklich, um nur der Heiterkeit Platz zu machen. Seine muntern und funkelnden Augen werden plötzlich so unruhig und beweglich, wie alle Theile seines Leibes, die ohne Unterlaß in voller Bewegung sind.

§. 354.

Eine dergleichen Freude herscht auch bey dem Geizigen, wenn er seine verborgenen Schätze, die abentheuerlichen Haufen von Säcken voll Silber und Gold erblickt, auf denen er einschläft. Er verschlinget sie durch seine Augen mit unaussprechlicher Begierde; sein Angesicht, so blaß es ist, befindet sich fast in allen ähnlichen Bewegungen eines entzückten Liebhabers bey seiner Geliebten, die er anbetet, und zugleich in Furcht ist, er möchte sie verlieren.

§. 355.

Man würde kein Ende finden, wenn man alle verschiedene Freuden und ihre Ursachen auseinander setzen wolte. Man verfiele vielleicht gar in allzu kleine Umstände, wenn man die Freude eines Spielers beschriebe, den entweder ein Pasch, Würfel oder die unversehene Erscheinung einer guten Karte auf einmal reich macht. Was für eine Freude ist es nicht für einen hitzigen, stolzen und verwegenen Schriftsteller, wenn ihm ein witziger und glänzender Einfall aus der Feder fließt? Was für eine Lust empfindet nicht ein ermüdeter Jäger, wenn er einen Hirsch antrift, und nachdem er ihn lange genug verfolgt hat, macht, daß er Thränen darüber vergiessen muß? Was könnte man nicht von jenen Bachanalen oder Fastnachtslustbarkeiten sagen, denen sich die Seele ganz überliefert, und sich darin zu versenken scheint? Die Seele, welche voller Entzückungen und ungestümen Regungen ist, wird alsdenn zuweilen beredsam oder wenigstens eine Plauderin, Man schreyet mit heller Stimme, man streitet sich, ohne einander zu verstehen; man grüsset; man überhäuft einander mit Höflichkeiten, mit Liebe, mit Umarmungen, ja wohl gar mit Thränen; man frohlocket; man überhäuft einander mit Lobeserhebungen; man bewundert sich, und diese Lust nebst der Verwunderung bricht endlich in ein lautes Gelächter aus, daß es scheint, die Seele werde schalkhaft hintergangen und von einer unvermutheten Annehmlichkeit überrascht. Die jungen Leute lassen sich gemeiniglich viel leichter als die Alten durch die Lustbarkeiten dahin reissen; sie sind nicht so oft mit verdrüßlichen und traurigen Gedanken beschäftigt; ihre Einbildung ist schnell und fliegt ohne sich aufzuhalten.

§. 356.

Das **Lachen** drückt sich in allen Theilen des Gesichts wunderbar aus, besonders im Munde und in den Augen. Im lachen und Hell-lachen erheben sich die Augenbraunen gegen die Schläfe, und werden gegen die Nase niedriger; die Augen sind fast geschlossen, sie erheben sich ein wenig gegen die Winkel, eben wie die Augenbraunen; der Mund, welcher die Zähne sehen läßt, öffnet sich wenig, indem er die Winkel zurück und in die Höhe ziehet; hierdurch falten sich die Backen, schwellen auf und gehen über die Augen. Endlich öffnen sich die Nasenlöcher, die Thränen machen durch dieses allgemeine Zusammenziehen die Augenlieder feuchte, und das beseelte Gesicht colorirt sich.

§. 357.

Bey dem convulsivischen lachen schwellen die Adern auf, die Hände heben sich anfänglich in die Höhe, da sie die Faust schliessen, nach diesem wenden sie sich auf die Seite und stemmen sich an die Hüften, die Füsse nehmen einen festen Stand, um desto besser der Erschütterung der Muskeln zu widerstehen. Das erhabne Haupt erhebt sich, und wenn endlich das lachen fortdauret, nähert es sich dem Schmerz. Menschen von einer guten Erziehung schränken diese Unanständigkeit im lachen ein.

§. 358.

Das **Verlangen** und die Begierden sind die Begleiterinnen aller Leidenschaften. Man verlangt alles was man nicht hat; da man indessen mit dem was man besitzt, und welches andere verlangen, ganz gleichgültig ist. Die Begierden sind eben so verschieden als die Leidenschaften, mit welchen sie vergesellschaftet sind. Es giebt Verlangen und Begierden, welche die Frömmigkeit selbst entzündet; andere,

andere, welche die Ruhmsucht, der Geiz und die Lüsternheit erwecket. Ein Maler muß schlechterdings alle diese Charaktere beobachten, er muß das Verlangen, welches Gott in einer Seele anfachet, nicht wie das Verlangen einer irdischen Liebe malen. Die Blicke sind die wahre Abbildung des Verlangens: zuweilen sind die Augen an einen Gegenstand steif angeheftet; zuweilen betrachtet man und wirft alle seine Aufmerksamkeit so stark auf das abwesende Gute, welches man sich vorstellt, daß die Augen sich verfinstern und gleichsam vertiefen; man fällt in eine Mattigkeit, man ist niedergeschlagen und fast unbeweglich. Der Schmerz, welchen man gegen das entzogene und verlangte Gute empfindet, macht, daß man Thränen vergiesset. Wenn uns ein schmeichelhafter und angenehmer Gedanke desselben Besitz zuweilen hoffen läßt, so ist der Leib ganz in Bewegung, das Angesicht entzündet sich, und die Augen scheinen voller Begierde zu seyn. Sie lassen ein Verlangen und eine vordringende Lebhaftigkeit blicken; die Ungeduld, die Unruhe und die Unentschlossenheit vereinigen sich damit; öfters kömmt die Herzhaftigkeit, die Frechheit, selbst auch die Verwegenheit dazu. Das Haupt und die Arme strecken sich mit einer unruhigen und ungewissen Bewegung gegen die verlangte Sache.

§. 359.

Die Stärke, Muth, Herzhaftigkeit, Standhaftigkeit, Entschlossenheit, Kühnheit, Unerschrockenheit, Verwegenheit sind schwer von einander zu unterscheiden. Die innerlichen Wirkungen dieser Bewegungen sind die Schönheit, das Vergnügen, die Großmuth. Die äusserlichen Wirkungen, welche manchmal denjenigen des Zorns in den Handlungen ähnlich sind, haben dennoch

nicht die unangenehmen und convulsivischen Bewegungen, weil die Seele in ihrer ruhigen Lage bleibet. Eine stärkere Ausdehnung der Nerven, eine feste Stellung im Gleichgewicht, ein gebietherisches Bezeigen, charakterisiren in mehr oder weniger Graden, die angezeigten Leidenschaften.

§. 360.

Der **Muth** macht schöner, er setzt die Geister in Bewegung, er breitet ein innerliches Vergnügen, welches die Züge reitzend macht, und dem ganzen Körper einen vortheilhaften und lebhaftern Charakter als gewöhnlich giebt, über alles aus.

§. 361.

Die **Blödigkeit** und **Furcht** ist das Gegentheil der vorigen Leidenschaften. Die Furcht hat verschiedene Stufen, je nachdem die Sache ist, die man fürchtet. Entsteht sie geschwind und unvermuthet, so werden alle Theile des Leibes gleichsam gesperrt und zitternd. Die Glieder sind gekrümmt; das Gesicht ist bleich und gelb; die Augenbraunen ziehen sich gegen die Nase in die Höhe; der Augapfel stehet mitten im Auge; der Mund ist auf einer Seite mehr eröffnet als auf der andern; die untere Lefze hängt niederwärts. Das Schrecken bringt noch die Gemüthsverwirrung und das Entsetzen hinzu.

§. 362.

Die **Entsetzung** und **Schreck**, wenn er sehr groß ist, zieht die Augenbraunen in der Mitte in die Höhe. Die Augen stehen völlig offen; das obere Augenlied versteckt sich unter die Augenbraunen; das Weisse im Auge ist mit einer Röthe umgeben; der Augapfel muß verirrt aussehen, und mehr unten als oben in dem Auge stehen, das untere Augenlied ist geschwollen und blaulicht; die Nase

ziehet

ziehet sich in die Höhe, der Mund steht weit offen, und die Winkel sind deutlich zu sehen. Alle Muskeln und Adern sind sowol in dem Gesicht als übrigen Theilen des Körpers aufgeschwollen und sichtbar; das Colorit ist bleich und blaulich, und die Haare stehen empor.

§. 363.

Die äusserlichen Ausdrücke des Schmerzens sind das Kräuseln der Nerven, Erschütterungen, Unruhe, Weinen, Erstickungen, Wehklagen, Geschrey, Knirschen mit den Zähnen. Die Hände fassen heftig, was sie antreffen; die runden Augen schliessen sich, öffnen sich heftig und stehen unbeweglich. Die Blaßheit ergießt sich über das ganze Gesicht, die Nase zieht sich zusammen, der Mund öffnet sich, indessen da die Zähne dichte zusammen schliessen. Die Convulsionen, Ohnmacht und der Todt sind die Folgen davon. Die Seele scheint in diesen äussern Leiden eine Bewegung von Zusammenziehung zu empfinden, sie ziehet sich zurück, und alle ihre Geister concentriren sich. Die Mühe, welche sie anwendet, erzeuget Verwirrung und Raserey, endlich verursachen die Abmattung und der Verlust der Vernunft eine Art von Unempfindlichkeit.

§. 370.

Die Traurigkeit hat verschiedene Quellen, woraus sie entspringt. Sie entsteht aus der Erwartung eines Unglücks, aus dem Mitleiden, aus den Schmerzen, und der Schmerz selbst hängt wieder von der Traurigkeit ab. Das Temperament verursacht oft Traurigkeit, ohne die Ursache davon genau zu wissen. In der Schattirung der Traurigkeit ist das Gesicht blaß und mager; die Wangen fangen an einzufallen, der Kopf neiget sich gegen eine Achsel,

sel, die Stirne wird rauh, strenge und runzlicht. Die Augen erheben sich zuweilen gegen den Himmel, bisweilen läßt sich auch das obere Augenlied halb nieder. Die niedergeschlagenen Augenlieder sind geschwollen, dergleichen Augenlieder werden mit Thränen überschwemmt und rollen das Gesicht herunter. Die Augenbraunen erheben sich an den gegen einander laufenden Spitzen. Das was um die Augen geht ist gelb und blau. Die Nasenlöcher hängen gegen den Mund, und der Mund der ein wenig geöffnet ist, neiget seine Winkel gegen das Untere des Kinns. Man wirft die Unterlefze auf, so daß der Raum zwischen dem Munde und dem Auge grösser als sonst und das Gesicht länglicher wird. Die Lippen sind um so viel blässer als diese Leidenschaft sich ihren Perioden nähert. Magerkeit folgt auf die Fette des Körpers; man kann aus Schwachheit kaum stehen, die hängenden Arme nähern sich, damit die Hände zusammen schlagen können. Eine gelbe und blaue Farbe äussert sich am ganzen Körper, er ermattet und verliert seine Gesundheit. Die Ohnmacht, Wirkung der äussersten Betrübniß, läßt den Körper von ohngefehr fallen, welcher endlich erstarrt auf der Erde ohne Bewegung liegen bleibt. Erstarrung und Vernichtung des Geistes sind endlich die innern Folgen der Traurigkeit.

§. 371.

Es entspringt auch eine Traurigkeit von dem Temperament, welche man die **Schwermuth** oder **Melancholie** zu nennen pflegt. Diese verwandelt alles Vergnügen in Unlust. Man flieht den muntersten Umgang und alles was einer Freude ähnlich ist. Man vernachläßiget seine Pflichten, seine Freunde und seine Geschäfte; man wird wunderlich, wankelmüthig, unempfindlich und wilde.

Das

Das Andenken des Vergangenen, die gegenwärtige und zukünftige Zeit, alles betrübet zugleich. Alle Gesichtszüge veraltern. Man hat nirgends einen Wohlgefallen als in der Einsamkeit. Man sucht Wälder und Berge; man trägt ein Verlangen beständig in solchen Wildnissen herum zu irren; man hat so gar in den Höhlen der Berge, an den tiefen und finstern Gruben und Klüften seinen Wohlgefallen. Diese tiefe Traurigkeit flieht alles was liebreich ist, ja so gar das Licht selbst. Ihr gefällt die Dunkelheit der Nacht, da die erschreckliche Stille die Seele mit den ungestümsten Einbildungen mehr erfüllt als der Schmerz, der sie peiniget oder die Leidenschaften von denen sie eingenommen ist. Die geringsten Widerwärtigkeiten scheinen ihr ein Abgrund alles Unglücks zu seyn, worein sie durch Furcht, Schrecken und Verzweiflung, welche dazu kommen, sich zu stürzen gedenket.

§. 372.

Die Schattirungen des **Weinens** sind folgende. Die Augenbraunen gehen abwärts gegen die Schläfe, und gegen die Nase aufwärts, daß sie einen fast geraden Winkel machen, und sich von den zween Bergen der Stirne absondern, sich zusammen ziehen, und über sich eine fleischigte Höhe verursachen, welche die Traurigkeit ausdrückt. Da das Lachen macht, daß die Augen aufschwellen, so werden sie durch die Traurigkeit vertieft, und in ihren Mittelpunkt hineingedrängt. Die Nase bleibt spitzig und mager, weil sich die Augenbraunen oben beym Ursprunge der Nase erhöhen. Die Oeffnung des Mundes, da die untere Kinnlade abwärts geht, entfleischet die Wangen, wo das Lachen sie aufschwellet. Die Oeffnung des Mundes wird durch die Kunst so klein, daß sie die Dicke nicht übertrift.

trift. Der Winkel des Mundes geht unter sich, wodurch an den Backen Falten verursacht werden, die Unterlippe tritt hervor. Das ganze Gesicht ist runzlich. Die Gesichtsfarbe ist roth, und alle Muskeln und Adern lassen sich deutlich sehen. Die Haare sind sträubig und lassen die Stirne offen und ungeziert.

§. 373.

Der Haß, als das Gegentheil der Liebe, äussert sich sowol in dem Gesicht, als übrigen Theilen des Körpers. Das Angesicht wird finster, niedergeschlagen und die Augen sind dunkel, und steif gegen den Erdboden gekehrt. Die Augenbraunen erniedrigen sich; der Mund ist halb offen und nachläßig; die Unterlippe dringt hervor, und die Zähne scheinen zuweilen zusammen gebissen zu seyn. Der Haß bricht endlich in ungestümere Bewegungen aus, man stampfet, man drohet, man beisset sich in die Lippen, die Augen sind weit aufgesperrt, grausam, und die Augenbraunen steigen gegen die Schläfe. Wenn der Gegenstand des Hasses erscheint, so wird man blaß, man zittert, man schauert, man verwendet den Kopf, und läßt die Blicke seitwärts auf denselben schiessen. Bald geht man mit starken Schritten, bald steht man plötzlich stille, und da diese verschiedenen Bewegungen bis zum Zorn auf einander folgen, so werden die Augen roth, sie funkeln, das Angesicht entzündet sich, die Lippen beben, und diese drohenden Gesichtszüge bedeuten oftmals das Verlangen nach einer ungerechten und fast jederzeit kläglichen Rache. Der Haß und Abscheu sind wenig von einander unterschieden.

§. 374.

Der **Unwille** und Zorn äussert sich durch Drohungen, welche gegen denjenigen bestimmt sind, welcher die Ursache davon ist. Der Körper geht vorwärts so wie der

Kopf, welcher sich gegen denjenigen seines Feindes erhebt, welchem man seine Ahndung ankündiget. Die Arme bewegen sich wechselsweise gegen eben diesen Punkt; die Hände schliessen sich, wenn sie unbewafnet sind; das Gesicht charakterisirt sich durch eine Zusammenziehung der Züge, so wie im Schmerz. Der Augapfel funkelt mit irrigen Blicken, die Augenbraunen sind gegen die Nase zusammen gezogen, die Nasenlöcher offen; die Lefzen stark und auseinander gedehnet, die Winkel des Mundes ein wenig offen und schäumend; die Adern voll entflammtes Geblüt. Das übrige der Schattirung ist ganz Bewegung.

§. 375.

Unter allen Affecten verstellt keiner die Gesichtszüge so erschrecklich, als die **Wuth** und **Verzweiflung**. Ein wüthender Mensch knirschet mit den Zähnen, schäumet und beisset sich in die Lefzen. Die Stirn runzelt sich gegen die Augenbraunen, welche sich über die Augen ziehen und bey der Nase hart zusammen stossen. Das Auge ist feurig und voll Blut. Der Augapfel sieht ganz verirrt aus, und verkriecht sich unter die Augenbraunen, unten an den Augen funkelt er und stehet nicht lange still. Die Augenlieder sind aufgeschwollen und blaulicht; die Nasenlöcher sind groß und weit, ihre Seitenflügel ziehen sich in die Höhe, und die Spitze der Nase unter sich. Alle Adern in dem ganzen Gesicht sind stark aufgeblasen. Die Wangen sind oben geschwollen, und bey dem Kinnbacken eingedruckt. Der Mund stehet offen, und ziehet sich sehr weit in die Breite, jedoch öffnet er sich mehr an den Seiten, als in der Mitte; die Unterlippe ist dick, und wie die übrigen Theile des Gesichts, von blaulichter Farbe; die Haare stehen empor. Die Verzweifelung hat bey ungesitteten Menschen fast eben die Züge der Wuth, nur daß die Bewegungen nicht so heftig sind.

§. 376.

Jedoch dieses sey genug von den Leidenschaften und ihren Wirkungen gesagt. Ich würde Gefahr laufen die Schranken zu überschreiten, die ich mir vorgeschrieben hatte. Nachdem ich also die vornehmsten Affecten abgehandelt, so wird nunmehro weiter nichts übrig seyn, als die Schüler, welche durch den Ausdruck der Leidenschaften sich hervorthun wollen, aufzumuntern, daß sie sich an die gemeinen Regeln allein nicht halten sollen, weil man durch diese allein, ohne Beyhülfe eines Genies nichts ausrichtet, welches allezeit dienen muß, die Regeln an den gehörigen Ort anzubringen. Denn ich bin mit dem de Piles der Meynung, daß man sowol etwas unmögliches als widersprechendes verlangt, wenn man solche besondere Abrisse von denen Leidenschaften fodert, wo sie durch gewisse Züge vollkommen ausgedruckt wären, damit sich die Maler derselben beständig, als unveränderliche Vorschriften bedienen könnten. Dadurch, sagt er, würde man ihnen die Kunst rauben, in dem Ausdruck diejenige vortrefliche Mannigfaltigkeit zu beobachten, die nur in der Verschiedenheit der Einbildungskraft und Empfindungen ihren Grund hat, und wie sie unendlich ist. Man kann einerley Leidenschaft auf verschiedene Art ausdrücken, worunter eine jede mehr oder weniger Vergnügen erweckt, nachdem der Verstand des Malers oder die Einsicht des Zuschauers groß ist.

§. 377.

Es wird übrigens nicht undienlich seyn, wenn man die Muster des le Brun zur Hand nimmt, welche man in den gemeinen Zeichenbüchern findet, und aus den Werken dieses grossen Meisters zum Gebrauch der lernenden sind ausgelesen worden.

Sechster Abschnitt.

Von der
Erfindung und Anordnung.

§. 378.

Unter der **Erfindung**, oder dem **malerischen Schaffen** versteht man die allgemeine Anlage eines Stücks, in so weit sie die Vorstellung einer gewissen Geschichte betrift.

§. 379.

Die getreue Uebereinstimmung mit dem was der Natur gemäß, ist beständig die gültigste Richtschnur bey der Erfindung. Die grösten Künstler können nicht neue Gegenstände schaffen, sondern das was sie geschaffen haben, das haben sie der Natur abgeborgt, das ist, sie haben durch die Zusammensetzung der natürlichen Dinge, durch ihre erstaunende Einbildungskraft etwas neues, etwas unnachahmliches und etwas wahrscheinliches hervorgebracht. Die Natur, als die vortreflichste Lehrmeisterin, reicht uns ohnedem eine unzählbare Menge von Bildern und Veränderungen zur Nachahmung dar; sie überhebt dem Maler eben dadurch der Mühe, neue Gestalten der Dinge als so viele Mißgeburten zu erdichten. Daher kommt dem Maler in der Regel keine andere Freyheit zu statten, als daß er sich die schönsten und seltensten Vorwürfe der Natur zu seiner Nachahmung und Vorstellung wählen darf. Willkührliche und regellose Zusammenfügungen des Natürlichen mit dem Unnatürlichen, Unwahrscheinlichen und Unmöglichen, und andere Ausschweifungen sind zu vermeiden. Das Unnatür-

natürliche fällt ins Groteske. — Der Cerberus, die lernäische Schlange, die Scylla, die Sphinxe und Chimären bestehen in einer blossen ausschweifenden Einbildung, und haben kein wesentliches Daseyn. Dergleichen unnatürliche Dinge lassen sich zwar malen, und dienen zur Lust und zum Vergnügen; allein man darf sie nicht mißbrauchen, sondern sich derselben nur nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit bedienen, und sich von den Vorschriften der Vernunft so wenig als möglich entfernen. **Vitruvius** sagt: **Bilder, die der Wahrheit nicht ähnlich sind, müssen nicht gebilliget werden**; und die bekannte Regel des **Horaz** erhält ihre Einschränkung:

—— pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

§. 380.

Eben so sehr wird der Maler auch bey der Erfindung eines Gegenstandes durch andere Umstände, besonders aber durch das **Uebliche** gebunden. Das **Schickliche** oder **Uebliche** bestehet in dem Eigentlichen der Völker, Länder, Zeiten und Oerter, in welchen der Auftritt des Gemäldes vorgeht. Zu dem Ende muß sich der Maler besonders mit der Geschichte bekannt machen.

§. 381.

Die Begebenheiten selbst, welche zur Erfindung Anlaß geben können, entstehen theils durch Nachdenken und Studiren, theils kann ein ganz ungefährer Zufall die Gelegenheit zu einer der besten Erfindungen geben. Ueberhaupt giebt es besonders in der Erfindung, so wie in allen Sachen, mehr oder weniger glückliche Augenblicke. Man trift zuweilen von ohngefähr eine Sache, welche man oft-

mals in langer Zeit und mit vielem Nachdenken nicht gefunden hätte.

§. 382.

Man beschäftige seine Einbildung mit der Sache, die man zu malen willens ist, so stark, daß sie sich den Augen so vorstelle, als wenn alles wahrhaftig gegenwärtig da stünde. Man muß seine Gedanken nicht allein durch die Belesenheit zu allen ermuntern, was man sich vorgenommen hat, sondern selbst durch die Actionen oder Stellungen der Figuren oder Personen, die man vorstellen will, mit den eignen Händen und Geberden nachmachen.

§. 383.

Derjenige glückliche Augenblick, worin sich der Artist die Natur am schönsten und vollkommensten vorstellt, und worin er diese Vorstellung zu einer fruchtbaren Wirklichkeit bringt, ist die Begeisterung. Die Phantasie, oder das malerische Phantasiren unterscheidet sich von der Begeisterung, in so fern diese Chimären, Cyklopen, Colossen, einen Pegasus, Cerberus und eine Scylle gebieret. Die Launemalerey unterscheidet sich durch ihre Leichtigkeit, durch vielen Witz, wenige Sorgfalt und minder solides Wesen. Der Maler hängt von der Laune, nicht aber die Laune von dem Maler ab; so wie etwa das Glück von der Gelegenheit und nicht von uns abhängt.

§. 384.

Die Erfindung erfordert Genie, Geist, Einbildungskraft, Klugheit, Gelehrsamkeit und Geschmack. Genie und Geist, um sich geschwinde auszudrücken; Klugheit, um die beste Wahl und eine gute Anordnung der Gegenstände zu treffen. Gelehrsamkeit, um das Wahre, die Geschichte und das Costume zu beurtheilen; Geschmack,

um

um das Beste in der Wirkung auf die Sinne und den Ausdruck zu wählen; und endlich Einbildungskraft, um sich das Ganze im Geiste lebhaft vorzustellen.

§. 385.

Der erhabne und ausnehmende Geschmack, von welchem hier die Rede, äussert sich in der Wahl des Gegenstandes und in der Art und Weise, denselben auszuführen, ferner auch in der Anordnung und in dem Ausdruck. Dieser hat mit dem Genie die genaueste Aehnlichkeit, und ist vielmehr für eine Gabe des Himmels anzusehen, als für eine Eigenschaft, die man sich ganz erwerben könte, in so fern sie die Grösse der Ideen und die Vortreflichkeit der Einbildung angehet.

§. 386.

Wenn der Maler seinen Gegenstand mit Geschmack und nach eignen Belieben gewählet hat, wie er denn jederzeit nach einer solchen Freyheit sich bestreben solte; so muß er auch genau Achtung geben, daß er besondere, berühmte und ausnehmende Begebenheiten wähle, deren Handlung lebhaft und voll von Charakteren ist. Wenn er hiermit den Ausdruck oder das Pathetische, oder Gemüthsrührende zu verbinden Gelegenheit hat, so kann er sich davon einen reichen und glücklichen Erfolg versprechen.

§. 387.

Der Auftritt eines Gemäldes erhebt den Ausdruck der Sache, welche vorgestellt wird. Man muß sich also vornemlich hüten, etwas Angenehmes, und was Freude, Lust und Vergnügen einflössen solte, in einem düstern, traurigen und melancholischen Orte vorzustellen, und umgekehrt darf man eine tragische, unglückselige, klägliche und entsetzliche Begebenheit nicht in anmuthigen Gegenden auf-

führen, wo nur lauter Munterkeit, Lust und Ergötzung herschet. Wer wollte die Bellona oder Kriegsgöttin unter Blumen, die Venus mit ihren Liebreitzen und Scherzen zwischen abscheulichen Felsen in der erschrecklichsten Wüsteney vorstellen?

§. 388

Die ganze Anlage und Verfassung eines Gemäldes nennet man das **Ganze** (tutassieme, tout-ensemble.). Es heißt nemlich so viel als die gute Zusammenstimmung und Harmonie, welche aus der guten Eintheilung aller Gegenstände des Gemäldes entspringt.

§. 389.

Sollen also Gegenstände ein Ganzes ausmachen, so sind dabey folgende Umstände zu bemerken: 1) eine **richtige Beobachtung der Zeit**; 2) des **eigenthümlichen Charakters**, und 3) die **schickliche Anwendung** oder **Anordnung** sowol der Haupt- als Nebenwerke.

§. 390.

In Absicht der Wahl des rechten Zeitpunkts hat der Maler folgende Regel zu beobachten. Er muß nur einen einzigen und zwar den wichtigsten bey einer Handlung oder Geschichte wählen, und keine andern Theile derselben hineinmischen. So ist es z. E. ein Fehler, wenn ein Maler Christum vor dem Richthause und in dem Hintergrund eben denselben auf dem Oelberge und am Kreutze vorstellt.

§. 391.

Die **Charaktere** müssen nach dem Entzweck des Stückes gewählet werden. Ist das Bild historisch, so richtet der Künstler sich nach der historischen Wahrheit; ist es aus der heidnischen Götterlehre genommen, so wählet er die Charaktere, wie die alten Dichter uns solche geben.

§. 392.

§. 392.

Alle Begebenheiten sind mit gewissen Nebenumständen begleitet, welche den Hauptgegenstand entweder näher erklären, oder zu mehrerer Auszierung desselben dienen. Diese nennt man in der Malerey **Nebenwerke, Episoden** (accessoir). Dergleichen sind z. E. Thiere, Landschaften, Gebäude u. d. gl. Von den Nebenwerken unterscheidet sich bisweilen das **Feld** eines Gemäldes, nemlich der Grund hinter den Figuren (campo del Quadro, champ du tableau, fond, derriere). Er ist sehr oft mit den Nebenwerken einerley. Z. E. alles dient einem Portrait zum Grunde, was hinter denselben angebracht ist, als Vorhänge, Bücherbehältnisse u. d. gl.

§. 393.

Alle Nebenwerke müssen zu der Hauptvorstellung etwas beytragen und dieselbe verschönern, ohne die Vorstellung zu verwirren oder zu widersprechen. Man muß also die lebhaftesten und vorzüglichsten Nebendinge mit Witz und Klugheit wählen; sie mit Kunst an ihren Ort und Stelle bringen, und alles verwerfen, was kindisch, abgeschmackt und unnützlich seyn kann. Die Italiener nennen vielerley Dinge, welche im Gemälde überflüssig sind, botteghini oder **Kramläden**.

§. 394.

In einem ernsthaften und religiösen Gegenstand muß alles Ehrfurcht und Heiligkeit einflössen, man muß also nicht solche Nebenwerke einmischen, welche profan, niederträchtig, scherzhaft oder kindisch sind; dergleichen Dinge verdunkeln die Charaktere. Zum Beyspiele Affen, Mohren oder andere lächerliche Fratzen zwischen heiligen und ernsthaften Versamlungen, bey denen solche Figuren als Lichtstöcke erscheinen.

§. 395.

Vorwürfe erfinden und dieselben geschickt ordnen, sind zwo ganz verschiedne Sachen. Die Anordnung, **Disposition**, **Austheilung** ist die Kunst die Figuren und einzelne Theile eines Gemäldes zu gruppiren und mit einander geschickt zu verbinden. Das Genie würde sich umsonst mit den lebhaftesten und erhabensten Vorbildungen beschäftigen, wenn es sie nicht ordentlich an ihre gehörigen Stellen zu bringen wüste, so daß sie unter einander eine liebliche Verbindung machten. Ohne diese Anordnung würde eine Schilderey nichts seyn, als ein verworrener Haufen von Figuren, welche das Gemüth, den Verstand und die Augen beleidigen. Die Regeln, welche man in Ansehung der Anordnung geben kann, so gut und richtig sie auch an sich seyn mögen, werden dennoch fruchtlos bleiben, wenn sie nicht durch den Verstand und feinen Witz des Malers unterstützt werden.

§. 396.

Die Anordnung trägt besonders sehr vieles bey, um ein schönes Ganze in der Malerey hervorzubringen. Wenn die Theile ohne Verbindung unter sich zerstreut sind: so bleiben sie blos Theile; durch eine geschickte und angenehme Gruppirung aber werden sie gleichsam eine Masse und ein Ganzes.

§. 397.

Unter einem **Grupp** (gruppo, grouppe) versteht man nichts anders als ein von mehr Figuren oder andern Sachen zusammengesetzter Hauffe: er mag nun entweder aus Menschen, Thieren oder Früchten u. s. w. bestehen. Es können auch Gruppen von verschiedenen Sachen zugleich seyn.

§. 398.

§. 398.

Wenn der Maler nunmehro seinen Gegenstand, den er malen will, bestimmt hat, so muß er sich eine Form von Gruppe wählen, die sich am besten dazu schickt, und in diese muß er seine Figuren so nahe als es ohne Zwang möglich ist, zu bringen suchen. Michael Angelo hielt die pyramidalische Form für die beste, und sie hat etwas schönes, in die Augen fallendes, welches den andern Formen fehlt.

§. 399.

Wenn ein Grupp allzu groß und zu zahlreich ist, so wissen geschickte Maler daraus mehr zu machen und sie in einen schönen Contrast zu setzen. Man muß aber nicht zu viel Gruppen in ein Stück bringen. Die besten Künstler sind der Meynung, das höchstens drey Gruppen in einem Gemälde zuzulassen sind, und diejenigen Zusammensetzungen, welche nur aus einer Gruppe bestehen, sind daher die vollkommensten. Inzwischen erlauben nicht alle Gegenstände diese genaue Einschränkung der Einheit, z. E. Schlachten, Triumphe erfordern eine grosse Anzahl von Figuren und folglich eine Verbindung vieler Gruppen. In dergleichen Fällen muß man alle mögliche Kunst anwenden, und durch eine geschickte Vertheilung des Lichts und Schattens dieselbe so mit einander zu verbinden suchen, daß sie zusammen doch nur ein Ganzes ausmachen.

§. 400.

Es ist eine grosse Kunst bey Anordnung der Gruppen, daß eine jede sich gewissermaßen öffnet, die Figuren, woraus sie bestehet, auf eine vortheilhafte Art darstellt, und die besondere Handlung einer jeden Figur vor sich zeiget.

§. 401.

Eine Gruppe mißfällt, wenn die äussern Theile zu stark und schwer sind. Sie muß gewissermassen einem Baume gleichen. Die dicksten und größten Blätter sind in der Mitten, die äussern von der Luft bewegten Zweige, sind dünne und leicht.

§. 402.

Hauptsachen und Personen müssen an den rechten Ort gebracht werden, so daß sie zuerst ins Auge fallen, und die Aufmerksamkeit des Zuschauers vorzüglich auf sich ziehen. Erstlich müssen die Hauptfiguren am meisten von den übrigen Figuren und Gruppen befreyt gestellet werden. Man kann sie aber auch dadurch heben, daß man ein **starkes Licht** auf sie fallen läßt, oder auch die lichten Partien umher anlegt, und die Figuren selbst in einen **starken Schatten** setzt; wie wohl sich dieses seltner, und nur wenn es der Gegenstand so mit sich bringt, thun läßt. Man hebt sie hervor, indem ihnen ein besondrer unterscheidender Ausdruck oder Handlung gegeben wird.

§. 403.

Keine Gruppe ist schön ohne **Contrast** (contrasto, contrast). Dieser besteht in der Entgegenstellung der Theile unter einander oder in dem Unterschied oder Abwechselung in der Zusammensetzung und Stellung der Figuren und ihrer Gliedmaßen. Z. E. Wenn man in einer Gruppe von drey Figuren, eine vorwärts die andere rückwärts, die dritte seitwärts betrachtet, so nennt man dieses einen Contrast, Gegensatz oder Gegenstellung. Der Grund des Contrastes liegt darin, weil die Einförmigkeit in der Stellung, Handlung oder den Ausdruck bey Figuren in einer Gruppe das Auge des Zuschauers ermüdet.

§. 402.

§. 404.

Der Contrast wird nicht nur bey Figuren von einer Gruppe, sondern auch bey den verschiedenen Gruppen untereinander und überhaupt bey allen Theilen, woraus das Gemälde besteht, erfordert.

§. 405.

Endlich müssen alle Gruppen, Zusammensetzungen und Contraste so künstlich da seyn, als wenn sie durch ein glückliches Ohngefähr oder zufälliger Weise dahin gekommen wären. Man muß die Kunst mit Kunst verbergen. Es darf folglich keine gezwungene Eintheilung unter den Figuren herschen; als wenn man z. E. sagte: linker Hand hat der Maler sechs Köpfe angebracht; also muß auf der rechten Seite auch eine Reihe von so vielen Köpfen stehen.

§. 406.

Ein Maler muß nicht allein eine gute Wahl und Austheilung der Gegenstände, sondern auch eine geschickte Abwechselung derselben zu treffen wissen. Die Mannigfaltigkeit und Menge der Sachen verschaffen der Verfassung eine besondere Annehmlichkeit. Allein man muß hierin weder zu verschwenderisch noch zu sparsam seyn, sondern allezeit den Charakter der Wohlanständigkeit beybehalten. Der gute Geschmack erfordert, die Verwirrung der Sachen in der Regel zu vermeiden und einige Dinge vielmehr wegzulassen, als die Augen durch eine abgeschmackte Ausfüllung zu begnügen.

§. 407.

In Schlachten und andern ungestümen Handlungen formiren die Unordnung, die Mannigfaltigkeit und eine gewisse Sorglosigkeit den erhabnen Charakter. Dort herscht eine schöne Unordnung, eine Wirkung der Kunst; denn

denn alles was dort verworren scheint, muß durch die Kunst selbst charakterisirt werden. In dieser Art von Unordnung muß durch die zusammenhangenden Haufen oder Gruppen, durch die Massen der Lichter und Schatten, durch die Gegenden oder Wiederlagen der Farben für die Augen eine Beruhigung verschafft und erhalten werden.

Siebenter Abschnitt.

Von der Perspectivkunst in der Malerey.

§. 408.

Die Perspectiv ist die Wissenschaft das Bild eines Körpers in einer Fläche so vorzustellen, wie es aus einem gewissen Gesichtspunkt auf einer durchsichtigen Tafel, die zwischen ihn und derselben perpendiculär aufgerichtet worden, gesehen wird.

§. 409.

Die erste Hauptregel, der Perspectiv ist diese, daß alle Gegenstände in der Entfernung verkleinert, verjünget und vermindert, in der Nähe hingegen vergrössert werden.

§. 410.

Die Malerperspectiv besteht in ihrer Ausübung gemeiniglich nur in drey Hauptlinien. Die erste ist die auf dem untersten Plan eines Gemäldes gezogene sogenannte Grund- oder Erdlinie; die zwote läuft mit dieser in der Entfernung parallel und macht den Horizont oder den Gesichtskreis, worin allezeit der Augenpunkt ruhet. Die dritte ist die Linie, welche die Entfernung erstgedachter Linien andeutet, folglich alle parallellaufende, stufenweise

von

von einander entfernte Horizontallinien zwischen ermeldeten Hauptlinien zu erkennen giebt. Diese Linien, nebst den Stand- Haupt- oder Gesichtspunkt sind allein diejenigen, welche die Malerkunst nicht wohl entbehren kann.

§. 411.

So oft der Stand- oder Gesichtspunkt verändert wird, so oft wird auch die vorliegende Sache unter einer veränderten Gestalt gesehen. Es siehet z. E. ein Cirkel öfters wie eine Ellipse aus; ein Cubus scheinet zuweilen nur ein bloßes Quadrat. Soll uns also die Abbildung einer Sache eben so erscheinen, wie uns die Sache selbst vorkommt, so müssen wir beydes auf einerley Art, oder aus einem gemeinschaftlichen Standpunkte betrachten.

§. 412.

Wenn das Object ein Punkt ist, so machen die Gesichtsstrahlen nichts als einen einzigen Strahl aus, nemlich von dem Object nach dem Mittelpunkt des Auges zu. Dieser Strahl wird die Axe oder Mittelstrahl genannt, weil er lebhafter ist als alle Nebenstrahlen. Eben dieser Strahl gehet allezeit nach der Horizontallinie und bestimmt den Aug- oder Gesichtspunkt.

§. 413.

Wenn das Object eine gerade Linie ist, so machen die Sehstrahlen einen Triangel. Ist das Object eine flache oder runde Oberfläche, so machen sie einen Kegel oder Pyramide aus. Perspectivische Gemälde sieht man mit einem Auge besser als mit beyden.

§. 414.

Entfernte Gegenstände scheinen sich unter einander zu nähern, ob sie gleich in einerley Entfernung bleiben.

§. 415.

Es giebt dreyerley Arten von Zeichnungen: 1) der Grundriß (ichnographia), 2) Aufriß (scenographia), 3) Durchschnitt (profil). Ich will die vornehmsten Aufgaben der Perspectiv hier nur berühren, und den nähern Unterricht davon mündlich geben.

I. Die Zeichnung der Grund- oder Horizontalflächen.

§. 416.

Eine jede geradlinichte Horizontalfläche perspectivisch zu zeichnen.

§. 417.

Ein Quadrat ins Perspectiv zu bringen. Ein Quadrat, in welches noch ein anderes eingeschlossen, in Perspectiv zu bringen.

§. 418.

Ein Quadrat, welches von der Seite angesehen wird, perspectivisch zu zeichnen.

§. 419.

Ein schiefliegendes Quadrat in Perspectiv zu bringen.

§. 420.

Einen gleichseitigen Triangel in Perspectiv zu bringen.

§. 421.

Ein schiefliegendes Quadrat, in welchen ein kleineres eingeschlossen, in Perspectiv zu bringen.

§. 422.

Einen Cirkel und Vieleck perspectivisch zu zeichnen.

§. 423.

Einen gepflasterten Saal in Perspectiv zu bringen.

§. 424.

Den Grundriß eines Portals, Gebäudes, Gartens, Festung, Plafonds oder Decken perspectivisch zu zeichnen.

§. 425.

Den Grundriß einer jeden irregulären Figur in Perspectiv zu bringen.

II. Von Zeichnung der perpendiculär oder schief stehenden Flächen.

§. 426.

Ein jedes Vertical-Parallelogramm perspectivisch zu zeichnen.

§. 427.

Einen Körper z. E. einen Würfel, einen Cubum, welcher von der Seite anzusehen, und einen schiefliegenden Cubum in Perspectiv zu bringen.

§. 428.

Ein Prisma in Perspectiv zu bringen. Ein Prisma nach der Länge in Perspectiv zu bringen. Ein auf einem Cubo liegendes Prisma perspectivisch zu zeichnen.

§. 429.

Eine auf einem Cubo stehende Pyramide in Perspectiv zu bringen.

§. 430.

Einen Kegel, Cylinder und vieleckichte Körper in Perspectiv zu bringen.

§. 431.

Halbe Cirkel, die über oder unter dem Horizonte vertical stehen, etwas verändert in Perspectiv zu bringen.

§. 432.

Verschiedene andere Körper, z. E. Mauren, Bogen, Pforten, Gewölbe, Treppen, Gesimse, Gebäude, Alleen, Gärten, Festungen u. s. w. zu zeichnen.

III. Einige Anmerkungen über die Perspectiv.

§. 433.

So sehr auch diese Wissenschaft von einigen angepriesen wird, so kann man sie dennoch für keine vestgestellte, gewisse und genaue Regel, oder für eine zur Ausführung eines Gemäldes allerdings erforderliche Grundlegung angeben; sondern nur so viel behaupten, daß sie der Malerkunst eine große Hülfe leiste, ihr als ein Mittel diene, die Zusammensetzung leichter ins Werk zu bringen und Fehlern auszuweichen, in die man ohne ihre Vorleuchtung unvermeidlich verfallen würde: denn die Körper sind nicht jederzeit nach den Regeln der Geometrie und nach ihren Grundlinien oder Plane hingestellt.

§. 434.

Man muß sich also dieser Wissenschaft mit Klugheit und Vorsicht bedienen. Denn diejenigen Maler, denen sie wohl bekannt ist, und welche sich derselben mit allzu strenger Genauigkeit bedienen, bringen meistens Werke ans Tageslicht, welche, ob sie schon nach allen Grundsätzen der Kunst verfertiget sind, dennoch bey Kennern des wahren Geschmacks keinen Beyfall erlangen, weil sie dem Auge unangenehm, trocken, steif und anstößig vorkommen.

men. Von dergleichen Irthümern könte man Beyspiele genug anführen, in welchen die allzugenaue Perspectivkunst macht, daß die Gemälde trocken und abgeschmackt erscheinen.

§. 435.

Wenn man also nach den Regeln dieser Wissenschaft, bisweilen aber auch wider dieselben arbeiten, sie verbessern oder ihnen gar ausweichen soll; so ist es zwar nöthig, daß sie der Künstler verstehen, jedoch derselben sich keinesweges knechtisch unterwerfen, vielweniger von ihr sich binden lassen müsse. Man richtet sich so zu sagen alsdenn nach ihrer Anweisung, wenn sie auf gute Wege leitet und eine angenehme Wirkung spüren läßt. Wenn alle diejenigen grossen Künstler, welche uns so viele schöne Platfonds hinterlassen haben, sich in ihren Figuren mit aller Unterwürfigkeit an die Regeln der Perspectivkunst gebunden hätten, so würden sie dadurch gewiß sehr viel verlohren haben. Ihre Arbeit wäre zwar regelmäßig, aber keinem, viel weniger kunstverständigen Augen angenehm.

§. 436.

Ob die alten Griechen und Römer in ihren Gemälden, Bildhauereyen und Baukunst die Perspectiv in Acht genommen, darüber hat man in den neuern Zeiten heftig gestritten. Nach meiner Meynung läßt sich diese Frage sowol mit Ja als Nein beantworten, indem man, so wie noch heut zu Tage, auf die verschiedene Geschicklichkeit des Künstlers Rücksicht nehmen muß. Daß die Alten darin ganz und gar unwissend gewesen seyn sollten, läßt sich nicht behaupten; sondern nur den ungeschickten Künstlern war sie verborgen.

Achter Abschnitt.
Von der Anatomie.

§. 437.

Anatomie oder Zergliederungskunst im weitläuftigsten Verstande bedeutet eine jede Trennung oder Zertheilung eines Körpers. Ich nehme hier Anatomie, in sofern sie eine Zergliederung des menschlichen Körpers ist. Ihr Umfang ist sehr groß; ich will mich aber blos auf diejenigen Theile derselben einschränken, welche dem Künstler zu wissen nöthig sind.

§. 438.

Man kann die Nothwendigkeit, einige Theile der Zergliederungskunst zu studiren nicht genug anpreisen. Diese Theile sind die Osteologie und Myologie. Algarotti sagt: erst untersuchen wollen, ob die Anatomie einem Maler nöthig sey, ist eben so viel, als untersuchen, ob bey der Erlernung einer Wissenschaft Anfangsgründe nöthig sind. Dennoch wird diese Wissenschaft mehr als zu sehr verabsäumet, weil sie unangenehm und ekelhaft scheinet. Was kann aber wol einem Künstler nützlicher seyn als das Innere der Gegenstände, deren Nachahmung seine beständige Beschäftigung ist, zu kennen? Wie kann er mit Richtigkeit eine bewegliche Figur in allen ihren vereinigten Bewegungen vorstellen, ohne einen richtigen Begriff von den Triebfedern ihrer Bewegung zu haben? Man irret sich sehr, wenn man glaubt, daß durch das öftere Anschauen des äusserlichen Ansehens man dahin gelangen könne; man betrügt sich, weil es unmöglich ist, die Modelle, deren man sich bedient, so gehorsam sie auch seyn mögen, lange

in

in derjenigen Stellung zu halten, welche man nachahmen will.

§. 439.

So nützlich übrigens diese Kenntniß der Anatomie ist, so kann sie auch leicht auf Abwege führen, wenn der Künstler zu sehr damit prahlet. Je mehr die Bildhauer und Maler den innerlichen Bau des Menschen untersucht haben, desto mehr Sorgfalt müssen sie anwenden, diejenige Geschicklichkeit zu gebrauchen, deren die Natur sich bedient, ihren Mechanismus zu verbergen. Nemlich eine feine und merkliche Haut ist es, welche unsere Triebfedern verhüllet und die Wirkung der Muskeln sanfter macht.

I. Von der äusserlichen Abtheilung des menschlichen Körpers überhaupt.

§. 440.

Der menschliche Körper wird überhaupt eingetheilt in truncum et artus. Das erstere begreift das Haupt nebst dem Halse, die Brust und den Unterleib. Artus sind die Hände und Füße.

§. 441.

A) Das **Haupt** (capur) wird wieder abgetheilt in

I) Scheidel (calvaria, calva),
   a) das Vorderhaupt (sincipur oder bregma),
   b) das Hinterhaupt (occiput),
   c) der Würbel, Scheitel (vertex),
   d) die Schläfe oder Dünnende (tempora).

II) Das **Gesicht** (facies),
   a) die Stirn (frons),
   b) die Augen mit ihren Augenbraunen und Augenwimpern,

c) Nase,
d) Wangen (genae, buccae),
e) Mund, an dessen Oberlippe ein Grüblein, so philtrum oder lucana genannt; die Seitenfalten aber gegen die Backen haben den Namen mystaces, mit welcher Benennung auch bisweilen die Oberlippe und die daselbst befindliche Haare belegt werden;
f) die Ohren,
g) das Kinn, an welchen ein Grüblein, so galasmum heißt, und der Barth.

III) Der Hals (collum) an solchen finden wir
a) die Kehle (iugulum) da denn der an solchen befindliche Knoten (pomum Adami) heißt,
b) den Nacken (cervix) welcher ein gewisses Grüblein hat, so nucha benennt wird.

IV) Der Oberleib (thorax) ist die von denen Rippen umschloßne Gegend und fängt sich gleich unter dem Halse an:
aa) von vorne,
a) die Brust (pectus, praecordia),
b) die Schlüssel- oder Drosselbeine (claviculae),
c) die Brüste,
d) das Herzgrüblein (scrobiculus cordis);
bb) von hinten,
a) der Rücken (tergum, dorsum),
b) die Unterschultern (scapulae),
c) der Rückgrad (spina dorsi),
cc) von beyden Seiten sind die Seitentheile (pleurae, latera), deren fleischichte Theile intercostalia benennt werden.

V) Der

V) Der Unterleib (abdomen),

aa) von vorne,

a) der Oberschmeerbauch (epigastrium), auf beyden Seiten ist die Dünnung oder Weiche (hypochondria s. subcartilaginea),

b) das Nabelrevier (regio umbilicalis),

c) der Unterschmeerbauch (hypogastrium), auf beyden Seiten sind die Wampen (ilia),

d) die Schaam (regio pubis);

bb) von hinten,

a) die Lenden (lumbi),

b) die Hinterbacken (nates), woselbst auf beyden Seiten die Hüften (ischia).

B) Die Gliedmaßen (artus, extremitates), solche sind

I) die Arme (brachia),

a) die Achsel oder Schulter (lacertus, humerus),

b) die Höhle unter der Achsel (axilla, ala),

c) der Ellbogen (cubitus, ulna), auswärts ist der Hocker (gipper) und einwärts der Bug des Ellbogens (flexura),

d) die Hand (manus),

1) die Vorderhand (carpus),

2) die mittlere flache Hand (metacarpus, palma),

α) die äussere erhabne Seite (dorsum manus),

3) die Finger (digiti),

α) der Daumen (pollex),

β) der Zeigefinger (index),

γ) der Mittelfinger (medius, impudicus),

δ) der Goldfinger (annularis),

ε) der kleine oder Ohrfinger. Jeder Finger hat seinen Nagel (unguis).

 II) Die

II) Die Füße (pedes),

a) das dicke Bein oder Schenkel (femur),

b) das Knie nebst der Kniescheibe (genu),

c) die Kniekehle oder Bug des Knies (poples),

d) das Schienbein (tibia, crus), der Vordertheil ist ihr Fleisch und heißt das Schienbein (ocrea), der hintere fleischichte Theil aber nennt man die Wade (sura),

e) die beyden Knöchel (malleoli),

f) der Vorderfuß (tarsus, pedium),

g) die Ferse (calx, calcaneus),

h) der Mittlerfuß (metatarsus, metapedium),

i) die Fußzehen (digiti pedum). Die größte Zehe heißt bey den Alten hallux; die andern haben keine eigentliche Benennung.

II. Von der Osteologie.

§. 442.

Dieser Theil der Anatomie handelt von den verschiedenen Gebeinen oder Knochen des menschlichen Körpers. Sie sind gleichsam als das Holzwerk zu betrachten, deren Kenntniß uns die sichersten Verhältnisse der thierischen Körper mittheilt. Den ganzen Zusammenhang und Zusammensetzung der Gebeine, nennt man ein **Beingerippe, Skelet.**

§. 443.

Das Skelet wird gemeiniglich in drey Theile getheilt; der Kopf, der Leib und die übrigen äussersten Theile. Ich will nur die vornehmsten Gebeine des Skelets anzeigen.

Das Cranzbein (os coronale),
das Jochbein (os iugale),
der oberste Kinnbacken,

der

der unterste Kinnbacken,
die Gewerbbeine des Rückgrads,
das Schlüsselbein (clavicula),
die Theile des Brustbeins (sternum),
das Herzblatt Xyphoides cartilago),
die zwölf Ribben,
das Schulterbein (humerus),
das Schulterblatt (omoplata),
das Ellenbogenbein (ancon),
die Armschiene (radius),
das Gewerb der Hand (carpus),
die Nachhand (metacarpus),
das ungenannte Bein (os innominatum),
das Darmbein (os ilium),
das Hüft- oder Hinterbein (os ischium),
das Schaambein (os pubis),
das Schenkelbein (femur),
der Kopf des Schenkelbeins (os ischium),
der grosse Umdreher des Schenkels (trochanter major),
der kleine Umdreher des Schenkels (trochanter minor),
das Kniepfännlein (rotula),
das Schienbein (Tibia),
das Wadenbein (perona),
die Fußbeige oder Reyhen (tarsus),
das Fersenbein (astragulus),
der Hinter- oder Nachfuß (metatarsus),
die fünf Zeen.

III. Von der Myologie oder Kenntniß der Muskeln.

§. 444.

Die **Muskeln** sind fleischichte Massen, welche aus Fäserchen bestehen; sie sind die vornehmsten Werkzeuge

der Bewegungen des Körpers. Von jeder Muskel bemerke ich 1) ihren Namen, 2) ihren Ursprung und Einfügung, 3) ihre Verrichtung. Die Muskeln erhalten ihre Benennung von ihrer Gestalt, Verrichtung, lage und Grösse. Man unterscheidet an einer jeden Muskel den **Kopf** (caput), den **Bauch** (venter) und den **Schwanz** (cauda).

§. 445.

Der Kopf und der Schwanz der Muskeln bestehen aus festen Bändern oder Sennen (tendines). Oft arbeiten mehrere Muskeln zugleich um eine Bewegung hervorzubringen. In diesem Fall schwellen auch mehrere auf. Solche Muskeln werden daher **Verwandte** (amici ſ. ſocii) genannt. Die übrigen Muskeln, welche gegen einander wirken, heissen muſculi antagoniſti.

§. 446.

Die Verrichtung einer jeden Muskel kann man aus ihren Ursprung und Ende leicht sehen. Eine jede Muskel, welche in Bewegung kommt, verursacht eine Aufschwellung ihres Bauches, diese wird aber um desto stärker, je näher das Glied von dem Schwanze der Muskel nach ihren Kopfe gezogen wird. Je stärker also eine Muskel ein Bein beweget und nach sich ziehet, desto kürzer, erhabner und scheinbarer ist sie, weil sie sich alsdenn in ihrer Mitte versammlet; und im Gegentheil, wenn die Muskel das Bein, so von einer andern Seite gezogen wird, von sich lässet, so verlängert und verschmälert sie sich. Es versteht sich aber von selbst, daß nicht alle Muskeln, in einer starken Bewegung, gleiche Aufschwellungen haben, weil sie nicht alle von gleicher Grösse sind; ingleichen kann der Bauch einer langen Muskel nicht so stark erhöhet seyn, als der Bauch einer kurzen Muskel.

§. 447.

Es giebt anatomische Statüen in Gips, welche in Ansehung der Myologie sehr lehrreich sind. Man kann sich übrigens eine hinlängliche Kenntniß der Muskeln verschaffen, wenn man nach Art der Landcharten jede Muskel mit einer besondern Farbe andeutet und seinen Namen darauf schreibet. Die vornehmsten Benennungen der Muskeln sind

die Kehlmuskel (sterno-hyoides),
die brustförmige Muskel (mastoides),
Die Münchskappen-Muskel (trapezius musculus),
die dreyeckigte Muskel (deltoides),
Brust-Muskel (pectoralis),
Brustbein (sternum),
die grosse sägenförmige Muskel (Serratus major),
die äussere Quermuskel (obliquus externus),
die gerade Muskel (dexter),
die zweyköpfige Muskel (biceps),
die Armmuskel (brachialis),
der Ausdehner des Ellenbogens (extensor cubiti),
der runde Vorumkehrer des Ellenbogens (pronator cubiti),
der Oberbieger der Vorhand (flexor carpi superior),
der lange Rückwender des Ellenbogens (supinator radii),
der Unterbieger der Vorhand (flexor carpi interior),
die lange Handmuskel (palmaris),
der obere Ausdehner der Vorhand (extensor carpi superior),
der Ausdehner des Daumens (extensor pollicis),
die dreyköpfige Muskel (triceps),
die Schneidermuskel (sartorius),
die häutige Muskel (membranosus),

die

die äussere grosse Muskel (vastus externus),
die innere grosse Muskel (vastus internus),
die äussere Schienbeinsmuskel (tibialis),
die innere Zwillingsmuskel (gemellus interior),
Stiefelförmige Muskel (peronaeus),
der Ausdehner der Zeen (extensor digitorum pedis),
die einzige Muskel (soleus),
der Oberbieger der Zeen (flexor digitorum pedis),
die innere Quermuskel (obliquus internus),
die kleine Sägenförmige Muskel (serratus minor).

Neunter Abschnitt.

Die zweyte Stufe der Zeichnungskunst.

Von

Zeichnung nach Rundwerken und nach dem Leben.

§. 448.

Ist ein Schüler bereits stark und geschickt genug in Abzeichnung von Flächen, und hat er sich eine Kenntniß der Perspectiv und Anatomie erworben, so kann er sich zu das Studium der Antiken und der Natur selbst verfügen. Weder die Schönheiten der alten Kunstwerke, noch die Natur selbst wird ihm mehr fremde seyn, so wie sie doch den meisten fremd ist, welche in ihrer Nachahmung nur blindlings arbeiten, und von keiner Perspectiv noch innern Bewegung, deren Wirkung sie ausdrücken wollen, Rechenschaft geben können.

§. 449.

Mann nennt diese zwote Hauptstufe das Zeichnen nach Rundwerken oder nach dem Leben. Dies Wort nach dem leben zeichnen wird in einem zweyfachen Verstande genommen. Im weitläuftigen ist es eben so viel, als alle Gegenstände in der Natur, sie mögen belebt seyn oder nicht, nachzeichnen. Im eigentlichen Verstande aber versteht man diejenige Uebung darunter, welche in Nachzeichnung eines nackenden oder gekleideten Menschen geschiehet. Dergleichen Gegenstände, welche nach dem Leben gezeichnet werden sollen, sie mögen belebt oder unbelebt seyn, nennt man Modelle (modello, modele). Auch dieses ist ein Modell, was man von Wachs oder Holz macht, und daran die Glieder durch die Gelenke in beliebige Stellung richten kann, welches man einen Gliedermann oder eine so genannte Gliederdocke nennet.

§. 450.

Rundwerke sind allerley von Wachs, Thon, Teig, Marmor oder andern Materien formirte Bilder. Es giebt Menschen, Brustbilder, Thiere, Vögel u. d. gl. Besonders aber wählet man in diesem Fall die Werke der antiken Sculptur, oder die griechischen nackenden Statüen. Es ist dieses Zeichnen sehr nöthig, weil man dadurch nach und nach tüchtig gemacht wird zum Zeichnen nach dem Leben. Es ist ungleich schwerer in dieser Stufe der Zeichnungskunst fortzukommen, weil man erst die Umfassungslinien suchen, und sie mit Licht und Schatten zieren muß.

§. 451.

Einige Künstler sind der Meynung, daß man sich nicht zu sehr an das Antike gewöhnen soll. Es ist wahr, die Natur ist reicher an Schönheiten, als alle vorgearbei

teten

teten Antiken. Herr **Füeßlin** vor dem dritten Theile seiner Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, beweiset aus Gründen und auch durch Beyspiele eines **le Sueur, Jouvenet, Rigaud, Largilliere** und andere, daß ein grosser Maler sich bilden könne ohne Rom und die Antiken gesehen zu haben. Ich behaupte also mit ihm, daß sie nicht absolut nöthig, sondern für Anfänger blos nützlich sind; um so mehr, da sich selbst die italienischen Meister darnach bilden und hervorthun. Diese Alterthümer haben darin ihre Vorzüge, daß sie uns Schönheiten zeigen, welche die Natur entweder selten hervorbringt, oder die wir nur selten zu sehen die Gelegenheit haben.

§. 452.

Obgleich die Antiken meistentheils die Regeln der Richtigkeit, der Grazie und des edlen Ausdrucks bleiben, so ist es doch für einem Künstler gefährlich, alles blindlings und ohne Unterschied zu bewundern, was Antike heisset; denn so schön sie auch sind, so bleiben sie doch allemal menschliche Werke und menschlicher Fehler fähig. Eine kluge und von Vorurtheilen freye Wahl muß die Schönheiten und Fehler der Alten ünterscheiden lehren.

§. 453.

Unter allen Antiken sind der Fechter, der Apollo, der Laocoon, der Torso, der Antinous, die Gruppe des Castor und Pollux, der Hermaphrodit und die mediceische Venus die vornehmsten, um die richtigsten und grossen Begriffe des Nackenden zu geben.

§. 454.

Die Zeichnung nach dem Leben ist die nothwendigste Art, in welcher sich die Zeichnungs- und Malerkunst in

ihrem

ihrem völligen Glanze und Vollkommenheit zeiget. Sie erfordert auch schon einen geschickten Zeichner, indem die Bewegung der lebendigen Gegenstände eine hurtige Hand erfordert. Weil man diese Stufe für die Hauptsache in der Zeichnungskunst angesehen, so haben grosse Verehrer der Künste und berühmte Maler, besondere Akademien und Schulen dazu aufgerichtet. Ich will die Art und Weise, wie auf Akademien nach dem Leben gezeichnet wird, überhaupt kürzlich anführen.

§. 455.

Man zeichnet auf Akademien entweder bey Tage, oder bey einer Lampe von zwanzig bis dreyssig Dachtröhren, die in einem Kreise auf einander folgen. Sie wirft ihren Schein auf ein polirtes Concavblech, und dieses den Widerschein auf das Modell. Diese Lampe wird so hoch gehangen, daß die Länge des Pflasterschattens mit der Länge des Modells ohngefähr einerley ist.

§. 456.

Es wird dem Modell eine besondere Stellung gegeben, nemlich liegend, stehend, oder auch als wenn sie etwas zögen, stiessen, umrissen, wegwürfen u. s. w. Auch die Stellungen, welche die Leidenschaften erklären, werden gleichfalls gemacht, z. E. Liebe, Abscheu, Verlangen, Trotz, Ernsthaftigkeit u. a. m. Doch macht die geschwinde Veränderung der Gemüthsbeschaffenheit den Fleiß der Künstler eitel und fruchtlos, wenn er sich nicht die Ursachen solcher Leidenschaften durch ämsiges Nachsinnen bekannt gemacht hat.

§. 457.

Wenn Stellungen gemacht werden sollen, wobey die Person das Gleichgewicht verlieret; so werden die Glieder

der entweder mit Stäben unterstützet, oder mit Stricken, die von oben kommen, schwebend erhalten. Die auf dem Pflaster ruhende Theile werden mit Polstern unterlegt. Gemeiniglich erhebt man das Modell einen Fuß hoch von der Erde. Auf der hintern Seite wird ein weisses Tuch ausgebreitet, damit es besser abstehe. Die Glieder, welche in der Stellung am meisten angestrenget werden, werden zuerst gezeichnet, weil sie bald zu zittern anfangen und die nächsten Muskeln zu Hülfe rufen, wodurch die Umrisse schielend werden. Das Modell macht den Mittelpunkt aus, und in der Weite von zehn Fuß fangen die ersten Bänke an, worauf die übrigen stufenweise folgen.

§. 458.

So bald der Professor die Umrisse corrigiret oder nachgesehen, so folget das Schattiren. Bey dem Hauptschatten wird der Anfang gemacht; darauf folget der Halbschatten, Licht, Blick und endlich die Hervorhebung durch einen hellen oder dunkeln Grund.

§. 459.

Das Tageslicht muß von einer Seite einfallen, wo die Sonne nicht den ganzen Tag scheinet. Die papiernen Fenster, auch wenn sie in Oel getränket sind, geben einen verworrenen Schatten, hingegen das reine Tageslicht giebt einen weichen, einförmigen und sanften Schatten.

Zehnter

Zehnter Abschnitt.

Von dem Kopiren.

§. 460.

Kopiren im eigentlichen Verstande heißt Zeichnungen oder Gemälde in derselben Grösse und Farbe nachmachen. In einem weitläuftigen Verstande versteht man das Verjüngen und Verkleinern mit darunter.

§. 461.

Aus freyer Hand kopiren ist der beste Weg glücklich fortzukommen. Inzwischen findet man Instrumente, mit welchen man mechanisch abkopiren kann, die aber selten einfach genug sind. Vor der Glasscheibe kopirt man ziemlich genau, aber nur durchsichtige Stücke. Die bey Rissen erforderte Genauigkeit macht den Gebrauch des dreybeinigen Zirkels nothwendig. Sonst gebraucht man auch das so genannte Serpentepapier, welches von Seide gemacht ist, auch geöltes Papier oder Schweinsblasen; ingleichen bedient man sich eines mit colorirten Staube z. E. mit Kohlenstaub, geschabten Röthel u. s. w. bestrichenen Papiers. Die Maler brauchen den Flor.

§. 462.

Die Regeln der Perspectiv, welche sonst den Malern so viel Nutzen schaffen, werden völlig unbrauchbar, wenn sie die Sachen nach dem Leben zeichnen wollen. Die grosse Schwierigkeit, die sie bey Aufnehmung des Grundrisses und Untersuchung dergleichen Objecte nach allen ihren Ausmessungen antreffen, macht, daß sie die geometrischen Arten zu verfahren verlassen, und zu mechanischen ihre

Zuflucht nehmen. Wenn man daher die Natur kopiren will; so geschieht es entweder vermittelst der Camera obscura oder durch ein Instrument, wo man in einem Rahmen ein mit Bier oder Gummiwasser überzogenes Glas einschiebt, und alsdenn durch eine Diopter die Gegenstände mit Röthel auf das Glas zeichnet, welches man mit Serpente oder geölten Papier wieder kopiren kann. Man schiebt auch statt der Glasscheibe einen andern Rahmen mit Gattern hinein, da man auf ein Papier die nemlichen Vierecke gezogen hat. Bey diesem Instrument mit der Glasscheibe erlangt man den Vortheil, die Gegenstände willkührlich groß oder klein zu zeichnen, je nachdem man die Diopter nahe an die Scheibe schiebet, oder selbige entfernt.

§. 463.

Die Camera obscura besteht aus einen Kasten, dessen Grundfläche ohngefähr die Grösse eines Bogen Papier haben kann. Die Höhe derselben richtet sich nach dem Converglase. Ueber dieses Glas wird ein Planspiegel gestellt, und vorne bleibt der Kasten offen, damit das Gesicht bequem davor ruhen kann. Vor diese Oeffnung aber wird ein Vorhang von dunkler Farbe gemacht, welchen der Zeichnende über den Kopf nimmt, damit kein Licht darein fallen kann. Man kann einem Maler niemals genug anrathen, dieses vortrefliche Instrument zu studiren. Algarotti sagt: „ein junger Mensch fange sie bey „Zeiten an zu studiren, um ihr einmal so nahe zu kommen „als möglich. Wie der Astronom das Fernglas, und der „Physicus das Mikroscop gebraucht, so soll sich der Ma„ler der Camera obscura bedienen.„

§. 464.

Man vergrössert und verjünget, wenn Figuren zwar ein ähnliches Verhältniß gegen einander behalten, die Gleichheit derselben hingegen völlig aufgehoben wird. Das Vergrössern oder Verjüngen geschieht durchs Gatter, welches schon einen Geübtern erfordert, oder mit dem Storchschnabel, oder auch durch den verjüngten Maaßstab, durch den Proportionalzirkel, und endlich durch zwo Winkelmaaße, worin der Cathetus und die Base in verschiedene Theile getheilt seyn können. Diese drey letzten Mittel sind aber etwas zu mühsam und mathematisch.

Eilfter Abschnitt.

Von der Farbengebung.

Erstes Capitel.

Von der Natur und den Eigenschaften der Farbe.

§. 465.

Das Wort Farbe (colore, couleur) wird im doppelten Verstande genommen. Sie ist entweder die natürliche, oder die durch Kunst zubereitete. Die natürliche ist dem Gegenstande der Natur gemäß, welchen der Maler nachahmt. Die zubereitete aber ist diejenige, deren sich der Maler bedient, die natürlichen nachzuahmen.

§. 466.

Die natürlichen Farben der Körper sind nicht in den Körpern selbst, sondern Eigenschaften des Lichts. Denn

die Erfahrung lehret, daß wenn man in einem finstern Zimmer ein dreyeckichtes gläsernes Prisma vor eine kleine Oeffnung hält, wodurch die Sonne scheint, so zeigen sich folgende Farben: 1) roth, 2) orange, 3) gelb, 4) grün, 5) blau, 6) Indig, 7) violet. Sondert man diese von einander ab, dergestalt daß man das Licht von einer Farbe, z. E. das rothe Licht besonders auffängt, so werden alle Körper in diesem Lichte roth aussehen, sie mögen sonst eine Farbe haben, welche sie wollen. Dieses geschieht mit einer jeden von denen ursprünglichen Farben: wäre nun die Farbe im Körper, so könte sie nicht von dem darauf fallenden Licht geändert werden.

§. 467.

Wenn man diese Farben des Prismatis mit einem Brennglas auffängt, so werden sie wie alle andere Lichtstrahlen gebrochen und in einem Brennpunkt gebracht. Hält man in diesem Punkt ein Papier, so verschwinden in denselben alle Farben, und man bekömmt die weisse und lichte Farbe wieder. Hinter dem Brennpunkt aber kommen alle Farben, obgleich verkehrt, wieder zum Vorschein. Daraus schliesset man, daß die weisse Farbe keine besondere Farbe sey, sondern aus der Vermischung aller übrigen Farben entstehe.

§. 468.

Derjenige Körper, welcher alle Strahlen gleichsam verschluckt, oder alles dasjenige, was wenig oder gar keine Lichtstrahlen in unserm Auge bricht, erscheint **schwarz**; und schwarz ist daher keine Farbe, sondern nur etwas negatives oder eine Beraubung des Lichts.

§. 469.

Das Wort Farbe im eigentlichsten Verstande bedeutet also eine gewisse Eigenschaft des Lichts, die wir in unserm

serm Auge empfinden. Hingegen Farbe im uneigentlichen Verstande, oder wie die Maler dieses Wort gebrauchen, heißt ein solcher Körper, welcher die Eigenschaft hat, daß wenn ein anderer Körper damit überzogen wird, er dieses oder jenes Licht reflectirt. Z. E. so ist der Zinnober und Carmin eine rothe Farbe.

§. 470.

Die wahre und eigenthümliche Farbe eines Gegenstandes nennt man in der Malerey die Localfarbe. Sie verändert sich nach dem Charakter des Lichts und Schattens, der Entfernung und nach dem Ton, welcher einer Gegend anständig ist, und sich nicht jederzeit zu einer andern schickt.

§. 471.

Der Reichthum der Natur an Farben beut uns eine Mannigfaltigkeit an, die in mehrerer Absicht ins Unendliche geht. Die Farben haben ihren Ursprung aus den Pflanzen, Steinen, Erden und Metallen. Man meide aber in der Regel die unbeständigen Farben des Pflanzenreichs; das Minerale allein giebt ein dauerhaftes Colorit. Die Farben desselben sind viel gründlicher durch die Zeit, welche die Natur anwendet um sie zu bilden, und versichert uns daher von ihrer Dauer auf das Zukünftige. Alle Farben haben einen gewissen Glanz, Lebhaftigkeit und Stärke, welche wir einzeln betrachten wollen.

§. 472.

Der Glanz besteht in der polirten und glatten Oberfläche der Farben. Die Farben werden glänzend durch Oel und Fürniß bey Oelfarben, durch das Gummi bey Wasserfarben, und der Grünspan durch Weinstein. Auch kann ein ganzes Gemälde durch ein Glas mehrern Glanz

erhalten. Die glänzenden Farben werfen das Licht wie eine Art von Spiegel zurück; um also ihre eigentliche Natur und Farbe zu erkennen, muß uns das Licht nicht in die Augen fallen. Das Gegentheil des Glanzes ist das **Matte.**

§. 473.

Die **Lebhaftigkeit** entsteht, wenn die Farben das Licht nicht blos von den auf der Oberfläche befindlichen, sondern auch selbst von den innern Theilchen reflectiren und zwar auch alsdenn, wenn die Oberfläche nicht glatt ist. Je durchsichtiger Farben sind, desto mehr Glanz und Lebhaftigkeit haben sie. Diese Durchsichtigkeit ist bey Erdfarben meistens sehr geringe, hingegen bey Saftfarben desto grösser. Daher haben auch die Saft- und Glasfarben überhaupt betrachtet mehr Lebhaftigkeit, da hingegen die Erdfarben an sich meistens todt sind, und desto mehr in der Oelmalerey todt werden, je mehr das Oel eintrocknet, und seine Durchsichtigkeit verliert. Glanz und Lebhaftigkeit gehen dadurch nach und nach verlohren, wenn nicht die Farbe selbst einen Theil davon hat. Man verwechselt gemeiniglich die Lebhaftigkeit der Farben mit der **Helligkeit.** Es kann aber eine an sich hellere, selbst eine weisse Farbe kann ihrer Helligkeit ohngeachtet, dennoch wenig Lebhaftigkeit, so wie auch wenig Glanz haben. Ein höherer Grad von Lebhaftigkeit hat einen besondern Namen. Man sagt z. E. **brennend** oder **blendend** roth, **brennend** oder **blendend** blau u. s. f. und zwar selbst, wenn das Rothe oder das Blaue merklich dunkel ist. Solche höhere Grade zeigt die Natur bey dem Auf- und Untergange der Sonne, bey den Blumen, Schmetterlingen, besonders indianischen Vögeln, Schlangen und Insekten; bey welchen nicht nur das Durchsichtige und Saftige, sondern zum Theil auch etwas

etwas wirklich prismatisches vorkömmt, und zwar letzteres vorzüglich, wo die Farben sich nach dem Lichte, der Stellung und der Lage des Auges verändern, welches man das changeant nennt. Das Gegentheil der Lebhaftigkeit ist das Todte.

§. 474.

Die Stärke der Farben besteht in der Dichtigkeit der Farbentheilchen an der Oberfläche derselben. Sie ist eben bey den Metallen am grösten, so daß man sie weder mit Erd- noch mit Saftfarben anders als verhältnißweise nachahmen kann, weil diese weniger dichte sind. Man gebraucht daher beym Wapenmalen das Gold und Silber natürlich.

§. 475.

Malerfarben die eine grössere Stärke haben, reichen bey dem Anstreichen sehr weit und decken leicht. Dergleichen sind Carmin, Zinnober, Schmalte, Berlinerblau, Auripigment u. s. w. Hingegen müssen die Saftfarben meistens dicke aufgestrichen werden, wenn sie einen gewissen Grad der Stärke erhalten sollen. Dadurch erhalten sie aber meistens auch einen Grad von Lebhaftigkeit.

§. 476.

Das Durchscheinende der Farben entsteht aus der Verschmelzung zweyer Tinten über einander, so daß man jede gleichsam besonders entdeckt. Werden die Erdfarben mit Saftfarben überstrichen, so erhalten sie eine Art von Glasur und damit auch mehrere Lebhaftigkeit, und zeigen mehr oder minder etwas Durchscheinendes, welches besonders bey gemalten Weintrauben, Kirschen, Beeren, Sammet, Taffet, polirten Metallen seinen vorzüglichen Ge-

brauch hat. Die metallischen Farben, dergleichen z. E. Schmalte, Bergblau, Königsgelb haben daher auch die meiste Stärke. Das Gegentheil der Stärke ist die Schwäche.

Zweytes Capitel.

Von der Farbengebung überhaupt.

§. 477.

Die Farbengebung oder das Colorit (coloritto, colorit) ist nichts anders als die Ausarbeitung oder Schattirung mit künstlich gemischten Farben.

§. 478.

Das Colorit ist einig und allein, wodurch sich ein Gemälde von einer Zeichnung unterscheidet. Es haben also bey einem Gemälde eben die Umrisse, eben die verschiedenen Grade von Schatten und Licht, die Reflexe oder Wiederscheine u. s. f. statt, nur mit dem Unterschied, daß man in einer Zeichnung mit einerley Farbe, bey einem Gemälde aber mit verschiedenen Farben schattiret.

§. 479.

Man wird leicht einsehen, daß die Kunst zu coloriren schwerer ist als die Zeichnung selbst. Denn die Schönheit des Colorits beruhet auf die Kenntniß der Natur und auf den rechten Gebrauch der Farben. Man muß die Eigenschaften der Farben kennen, sie zu mischen und zu bearbeiten wissen, wodurch die verschiedenen Grade von Schatten und Licht auf eine natürliche und reizende Art heraus zu bringen sind. Dieser Theil der Malerkunst ist so wichtig, und es gehört so viele Einsicht, Erfahrung und

Wissenschaft dazu, daß man noch immer dafür hält, daß nur sehr wenige eine Art von Vollkommenheit darin erreicht haben. Viele wollen so gar behaupten, man könne keine Regeln des Colorits angeben, indem die Natur in diesem Stücke zu veränderlich sey. Ich halte selbst dafür, daß es eine ungeheure und ganz unmögliche Arbeit seyn würde, wenn man die unzähligen Veränderungen aller sichtbaren Dinge beschreiben, zu einer jeden derselben besondere Regeln geben, und die unendlich verschiedene Farbenmischung bestimmen wolte, mit welchen sie nachgeahmt werden können. Allein so richtig auch dieses ist, so glaube ich, lassen sich doch gewisse allgemeine Regeln von der Kunst zu coloriren geben; denn sonst würde man behaupten, daß die Malerey von einem blossen Ohngefähr und einem guten Genie einzig und allein abhienge.

§. 480.

Man hat wegen dieser Schwierigkeiten zu allen Zeiten aus dem Colorit eine Art eines Geheimnisses gemacht: so daß man mit Wahrheit sagen kann, daß von den vielen Tausenden, welche sich bemühet haben, dasselbe zu erreichen, nicht über zehn oder zwölf Maler darunter glücklich gewesen sind; wovon die hauptsächlichste Ursache in dem glücklichen Talente des Malers zu suchen ist. Correggio, welcher auf dem Lande in einem Dorfe lebte und nichts als die Natur hatte, was er studiren konnte, erreichte diese besondere vortrefliche Geschicklichkeit für sich ganz allein. Guido hingegen, welcher aus der Schönheit sein Hauptwerk machte, hatte allezeit grosse Mühe darinnen. Poußin erlangte kaum jemals den Schein davon. Ein Titian, Correggio, Rubens und van Dyk sind die vorzüglichsten grossen Künstler, welchen die Natur das

Genie zur Farbengebung in einem sehr hohen Grad mitgetheilt hat, und deren Werke unsere Nachahmung verdienen. Allein warum hat man über die Meisterstücke eines Titians noch keine Regeln gemacht, so wie man von den Reden des Cicero eine Oratorie verfertiget hat? —

§. 481.

Die allgemeinste Regel des Colorits ist diese, daß man die Localfarbe, das ist die eigenthümliche Farbe eines jeden Gegenstandes erst recht antrage, und alsdenn das Helldunkle, das ist den Uebergang zum Schatten und Licht mit jener in eine Harmonie setze, die zusammen genommen den Gegenstand wirklich zu machen scheint.

§. 482.

Den himmlischen Glanz der natürlichen Farben nachzuahmen, ist in der That etwas unmögliches. Sie reißen uns nicht allein durch die Entgegenstellungen des Lichts, des Schattens und der Farben untereinander, sondern das Licht hat an sich selbst schon etwas glänzendes und bewundernswürdiges. Pernety sagt: „In dem Colorit „muß der Maler so wie in den Verhältnissen allezeit das „Beste und Schönste aus der Natur wählen; allein man „muß auch Acht haben, daß dieses Schöne in allen und in „beyden Geschlechtern nicht einerley ist. Die Gesichtsfar„be eines jungen Menschen würde sich auch nicht einmal „für den gesundesten alten Mann schicken; so wie das „Zärtliche, das Feine und die Röthe eines jungen Mäd„chen, einer Jungfer von siebenzig Jahren, so gesund und „stark sie auch seyn mag, nicht zukommen kann.„

§. 483.

Es frägt sich, ob die Farben der Körper, welchen man willkührliche Namen gegeben hat, bey einem jeden

von

von uns ein gleiches Empfinden verursachen. Es scheint diese Frage schwer zu beantworten. Allein sollten die Verschiedenheiten, welche in den verschiedenen Werkzeugen des Gesichts existiren nicht fähig seyn, über das colorirte Aeusserliche eines Körpers, welches zu unsern Sinnen gebracht wird, einen starken Einfluß zu haben? Man siehet dieses ganz deutlich aus folgenden: 1) die Farbe eines Gegenstandes, welche durch Darzwischenstellung der Luft schwächer wird, wird schwächer, näher oder entfernter für den Anschauenden, nach Beschaffenheit seiner Augen; 2) der Wiederschein macht nicht einerley Wirkungen aus eben diesem Punkte für einen jeden, weil der Gesichtspunkt fast bey allen Menschen verschieden ist; 3) der Unterschied, mit welchem verschiedene Künstler, einen ähnlichen Gegenstand, so sie zugleich nachahmen, coloriren, und die unzählbaren Beyspiele der Veränderung des Colorits zu verschiedenen Zeiten eben dieses Künstlers beweisen dieses hinlänglich.

Drittes Capitel.

Von dem Einfluß des Lichts und Schattens auf die Farben.

§. 484.

Das Licht, welches die Farben beleuchten soll, muß eigentlich weiß seyn, damit von jeder Farbe die ihr zugehörigen farbichten Strahlen reflectirt werden können. Das Sonnenlicht zieht sich desto mehr ins Röthlichte, je näher die Sonne dem Horizonte ist. Ist sie höher, so ist ihr Licht auch so wol stärker als mehr weiß. Das Mondlicht auf weissem Papier zeigt eine Milchfarbe, wozu die

neben

neben dem Monde sichtbar und ins blaue fallende helle Luft etwas beyträgt. Das Licht von Lampen, Unschlitt und Flammen zieht ins Gelbrothe. Das Wachslicht vom weissen Wachs ist ungleich heller. Das Lampen- oder Unschlittlicht macht, daß man die blauen und grünen Farben nicht wohl unterscheiden kann.

§. 485.

Sollen farbichte Gegenstände in ihren völligen Glanze erscheinen, so taugt dazu kein starkes Licht, wie das Sonnenlicht in der Mittagsstunde. Denn dieses in einer Schilderung anzuwenden, würde eine vergebliche Arbeit seyn, weil wir keine demselben ähnliche oder anständige Farben haben. Sie sind niemals demselben gemäß. Will also der Maler seinen Entzweck erreichen, so muß er eine Natur des Lichts erwählen, die mit der Schwäche seiner Farben übereinkommt. Des Abends z. E. ein solches, wenn die Sonne das Feld gleichsam vergoldet, oder einen hellen Morgen, da die weisse Farbe ganz mässig ist; oder auch ein solches Licht, wie man nach einen Regen gewahr wird, da die Sonne wieder helle durch die Wolken dringet; oder dasjenige Licht des freyen Himmels, wenn dieser mit weissen, oder wenigstens nicht mit allzu dunkeln Wolken überzogen ist. Man versteht also eigentlich unter Farbe, so wie sie an einem eigentlich weissen Lichte betrachtet in die Augen fällt. Ueberhaupt fordern Gemälde diesen Grad der Helligkeit, wenn alles deutlich soll gesehen werden. Die dunkeln und besonders die schwarzen Farben leiden bey allzu hellen und starken Lichte einige Veränderung.

§. 486.

Ein dunkles Licht ändert zum Theil die Farben im Gemälde. Das Weisse scheint grau, das Rothe zieht ins Braune, das Gelbgrüne ins Olivenfarbne u. s. f.

§. 487.

§. 487.

In den sogenannten Nachtstücken, wo das Licht vom Monde oder von Lampen oder Kerzen, oder vom Feuerheerde die Gegenstände beleuchtet, kann die ganz weisse Farbe nicht gebraucht werden.

§. 488.

Der Schatten hat an sich keine besondere Farbe. Er ist die Beraubung und der Abgang des Lichts. Seine Wirkung gleicht einem Schleyer, welcher die mit demselben bedeckten Töne dämpft. Die Farbe des Schattens richtet sich demohngeachtet nach der Localfarbe; was im Lichte roth ist, muß im Schatten auch roth zu seyn scheinen, und was hingegen im Lichte bleich ist, gelblich oder grünlich scheint, muß im Schatten auch so aussehen. Die Schatten und Lichter also, wenn sie auch gröstentheils dunkel sind, müssen allemal mit der natürlichen Farbe des Gegenstandes übereinstimmen, und dieselben keinesweges zweifelhaft und unkenntlich machen. So soll man z. E. aus dem dunkelsten Schatten sowol, als aus dem lichtesten urtheilen können, daß uns der Maler ein scharlachnes Gewand hat vorstellen wollen.

§. 489.

Die Farben zu dem Lichte müssen eben sowol, als jene zu den Schatten rein und unbeschmutzt gelassen werden, und man darf keine Farben darunter bringen, welche nur zu den Schatten gehören.

§. 490.

Die Farben zu den Halbschatten und zurückweichenden Theilen müssen nicht schimmernd oder blendend aussehen; weil durch sie der Glanz und die Schönheit des Lichts erhoben werden muß. Man muß nicht nur einen Grad

der

der Halbschatten und Zurückweichungen, sondern mehrere Grade derselben anbringen, weil in der Natur ein Theil mehr der andere weniger zurücksteht. Die Farben für den Hauptschatten müssen so dunkel seyn, als es die nöthige Rundung in Vergleichung mit dem Lichte und dem Halbschatten erfordert. Die stärksten Schatten richten sich auf gleiche Weise nach den übrigen.

§. 491.

Die Colorirung des Schwarzen ist von den übrigen Farben ihrer sehr unterschieden. Denn Schwarz muß seine größte Schönheit in den Schatten zeigen, da hingegen andere Farben im Lichte schön, rein und glänzend erscheinen müssen. Daher hat man bey Malung des Schwarzen wohl darauf zu sehen, daß die Schatten rein bleiben und nicht durch andere widrige Farben schmutzig gemacht und verdorben werden. Das Blaue muß eigentlich im Halbschatten in seiner größten Schönheit zu sehen seyn.

§. 492.

Sind die Farben der Schatten aus Versehen zu stark gerathen; so dürfen sie nicht mit den Farben so zum Lichte gewählet werden, geschwächt werden; sondern die Schatten müssen an ihren Orte, den sie einnehmen, rein und pur erhalten, und nur mit solchen Farben geändert werden, die nichts vom Weissen haben und an und vor sich auch Schattenfarben sind.

Vier=

Viertes Capitel.

Von dem Einfluß der Luft auf die Farben.

§. 493.

Der Duft, den die Entfernung eines Gegenstandes vom Auge des Anschauenden, einer Sache giebt, macht die Farbe dieses Gegenstandes mehr oder weniger merklich. Die Luft, welche von Natur blau ist, und sich zwischen den Gegenständen befindet die uns ins Auge fallen, theilet sich den Körpern mit. Ist der Gegenstand nahe, so ist die Tinte, welche die Luft demselben mittheilt, unmerklich. Je mehr sich der Gegenstand entfernt, desto stärker wird diese Tinte. Bey einer ansehnlichen Weite verliert er seine Farbe gänzlich und nimmt die blaue Farbe an. Hieraus kann man di Grösse eines entfernten Gegenstandes beurtheilen. Man schließt nemlich, eine Sache müsse sehr groß seyn, wenn man ihre ganze Form wohl unterscheiden kann, ob sie gleich die ätherische Farbe, daß ich so sagen mag, gänzlich angenommen.

§. 494.

Wenn man also eine Farbe von nahen betrachtet, so scheint sie lebhaft und sie wird diese Lebhaftigkeit verlieren, wenn man sich davon entfernt. Die Entfernung macht den Schatten gelinde und das Licht bleicher.

§. 495.

Hieraus folgt, daß die auf dem Vorgrund angebrachten Sachen stärker, frischer und glänzender gemalt seyn müssen, als welche tiefer im Gemälde erscheinen. Diese Regel wird besonders in Landschaften und ihren tiefen Aus-

sichten, Entfernungen von Gebäuden oder Figuren beobachtet, folglich muß man sie auch in historischen Gemälden nicht ausser Acht lassen, wie es oft zu geschehen pflegt, wenn der Maler diese Regel nicht genug oder gar nicht versteht.

§. 496.

Ueberhaupt müssen entfernte, abweichende, tiefe umgewendete und schattichte Gegenstände nicht so gemalt werden wie sie an sich selbst sind, sondern wie sie gesehen werden. Sie dürfen nicht mit so hellen Farben ausgearbeitet seyn als jene, welche unsern Augen am nächsten und im stärksten Lichte stehen. Dieses ist ein eben so grosser Fehler als jener, wenn man nicht weiß, wie man den Glanz und die Lebhaftigkeit der Farben am gehörigen Orte verstärken und vermindern soll.

§. 497.

Die rothen Farben und die, welche mit ihnen wie die röthlichen verwand sind, kann man für die stärksten halten, folglich für diejenigen, welche am meisten hervordringen. Die Ursach dieser Wirkung ist, daß die Theilchen, aus denen sie bestehen, feurig und nicht blaß oder luftartig sind. Die blauen, graulichten, weißlichten und gelblichten Farben weichen ganz leicht zurück, weil sie den vorigen ganz zuwider sind.

§. 498.

Man kann ferner hieraus die Folge ziehen, daß die Gemälde selbst, welche in grossen Entfernungen und Höhen ans Licht gebracht werden, weit stärker und in ihren hellen Theilen sowol als in den Schatten weit röthlicher müssen gemalt seyn, als jene, welche in der Nähe stehen.

Fünf-

Fünftes Capitel.
Von den Wiederscheinen.

§. 499.

Der Reflex (Wiederschein), welcher einer Farbe, an der ihr am nächsten stehenden andern Farbe Theil nehmen läßt, macht bey den Gegenständen, welche in einem gewissen Gesichtspunkte stehen, sehr merkliche Veränderungen in Ansehung der Farben. Es dürfen nur zwo Flächen von verschiedenen Farben nahe an einander seyn, wie bey den Kleidungsstücken, Falten, Blumen u. s. w. so wird man den Einfluß der einen Farbe in den Schein der andern ohne alle Mühe wahrnehmen. Ein Maler muß also nicht nur die Farben der Dinge selbst, sondern auch auf diejenigen sehen, deren Farbe reflectirt. Ohne diese genaue Kenntnisse können sie nicht Sammet als Sammet, Taffent als Taffent, Damast als Damast, polirte metallne Gefäße als solche vorstellen.

§. 500.

Der verschiedentlich gefärbte Himmel giebt ähnliche Vermischungen von Farben. Bey hellen und stark blau gefärbten Himmel kann eine im Schatten stehende weisse Mauer ins blaugraue oder vollends ins blaue fallen. Eben der blaue Himmel kann eine blaue Farbe noch stärker blau, eine gelbgrüne vollends grün, eine braunschwarze vollends schwarz, eine dunkelrothgelbe braun, eine rothe mehr oder weniger violet scheinend machen. Die Abend- und Morgenröthe thut in Absicht auf die rothe Farbe ähnliche Wirkungen. Sie verwandelt das Blaue ins Purpur,

das Gelbe ins Pomeranzenfarbichte, dieses ins Menning und Zinnoberrothe.

§. 501.

Die Reflexe der Gegenstände sind zweyerley. Einmal werden sie von ihrem eigenen Colorit verursacht und hernach von einer andern gegenüberstehenden Sache. Im ersten Fall sind sie mit den Farben des Colorits selbst, oder welches einerley ist, mit der Localfarbe zu machen. Im letzten Fall aber nimmt man etwas von der Farbe dazu, welche gegen das Colorit reflectirt.

§. 502.

Es hat besonders die Reflexion bey polirten Körpern und metallenen Gefäßen statt. Sie stellen eine Art von Spiegel vor, worin sich die äussern Gegenstände abbilden, oft auch sehr verworren und verzogen erscheinen. Ist nun das Gefäße von polirten Silber, so ändert dieses an der Farbe der Gegenstände weiter nichts, als daß sie etwas schwächer erscheint. Polirtes Zinn zieht mehr aufs Graue, und die Gegenstände erscheinen darin dunkler und schwächer als im polirten Silber. Man begreift auch leicht, daß hierbey viel von den Graden der Glätte oder Politur abhängt. Ist diese schwach, so mischt sich in die Farbe der Bilder viel weisses Licht, welches von den unebnen Theilchen zurückgeworfen wird. Die Bilder erscheinen dadurch theils heller, theils neblicher, und darüber hat ein Maler allerdings Rechnung zu tragen. Polirtes Eisen und Stahl zieht mehr aufs bläulichtschwarze, und die darin sichtbaren Bilder der äussern Gegenstände nehmen desto mehr Antheil daran, je geringer die Politur ist. Jedoch alle diese Aenderungen der Farbe im polirten Silber, Zinn, Bley, Eisen, Stahl und andern weissen Mischungen von Metallen

sind geringe, wenn man sie gegen Meßing, Gold, Kupfer und andere Mischungen farbichter Metalle hält. Diese mögen auch noch so sehr polirt seyn, so mischt sich ihre Farbe mit der Farbe der darin sich spiegelnden Gegenstände.

Sechstes Capitel.

Von der Brechung der Farben.

§. 503.

Mischen und Brechen heißt die natürlichen Farben so untereinander mengen, daß eine künstliche Farbe entstehe. Diese Mischung, welche von zwo, drey und mehr Farben gemacht worden, nennt man Tinten. Vermahlet man diese Tinten neben einander und treibt sie in einander, so erhalten sie verschiedene Benennungen; man nennt sie Halbtinten, Mittelfarbe, Zwischenfarbe, Mezzetinten oder auch Mittelton.

§. 504.

Wir nehmen in der Malerey drey Grund- oder ursprüngliche Farben an, nemlich gelb, blau und roth, aus deren Vermischung mit Schwarz und Weiß alle andere Farben entstehen. Grün, braun und purpur sind zusammengesetzte Farben; das Grün aus Blau und Gelb, und das Purpur aus Roth und Blau.

§. 505.

Je schöner die Hauptfarben sind, je schöner entstehen unsere gesuchte gemischte Farben. Es können aber nicht alle Farben gleich gut gemischt werden, und viele, die allein gebraucht, gute Dienste thun, verrathen oft in

der Mischung, daß sie aus sehr ungleichartigen Theilen bestehen, deren einige sich in der Mischung mehr zeigen als die andern, und daher die Mischung ganz verderben. Dieses fällt bey Wasserfarben oft sehr merklich in die Augen, da diejenige Farbe, deren Theilchen von schwererer Art sind, so gleich zu Boden fällt und die andern oben allein läßt, so daß die Mischung immer muß umgerührt werden, wenn sie aufgetragen werden soll. Wollen wir eine Saftfarbe mit einer Erdfarbe verbinden, so werden wir bald finden, die Saftfarbe ist zu leicht, sie mischt sich nicht wohl damit. Hieraus fließt, daß dergleichen Farben niemals gut aufgetragen werden können.

§. 506.

Alle Farben nehmen durch ihre Vermischung stufenweise ab, bis sie endlich alle im schwarzen versinken und im weissen verschwinden müssen. Diese verschiedene Degradationen der Farben sind unendlich, und es ist daher eine fast unmögliche Sache, für die gemischten Farben bestimmte Namen ausfindig zu machen. Die Bemühungen vieler Gelehrten sind in dieser Absicht schon vergebens gewesen.

Siebentes Capitel.

Von der Harmonie und Vereinigung der Farben.

§. 507.

Eine jede Farbe leidet Vermischungen, welche sich von den schwächesten Tinten bis auf die dunkelsten erstrecken. Die Vermischung der Töne und Farben muß einem Regenbogen gleich seyn; sie ist durch unzählige Manieren ver-

vervielfältiget. Allein ihr Zusammenfluß ist so gelinde und so unmerklich, daß, was sich zusammen vereiniget, nur eines scheinet, und als ein Ganzes nur diejenige liebliche Zusammenstimmung formirt, welche die Augen bezaubert.

§. 508.

Alle Farben haben unter sich ziemliche bekannte Verwandtschaften, welche machen, daß einige sich einander mehrern Glanz reichen, indessen da andere durch die Näherung den ihrigen verlieren. Es ist allgemein angenommen, daß es freundschaftliche Farben giebt, und daß eine Art Sympathie und Antipathie bey den Farben anzutreffen ist.

§. 509.

Die Freund- und Feindschaft der Farben äussert sich sowol in Ansehung ihrer Vermischung als auch in Ansehung ihrer Zusammensetzung und Lage neben einander. Man sagt, zwey Farben vertragen sich mit einander, wenn die dritte, welche durch Vermischung der beiden erstern entsteht, eine sanfte und angenehme Farbe vorstellt, die von den Eigenschaften der beiden erstern noch etwas behält, z. E. wenn Schwarz und Weiß vermischt wird. Dis heißt die Sympathie oder Zusammenstimmung (unione, union) der Farben, welcher die Antipathie oder Widerwärtigkeit entgegengesetzt ist; z. E. wenn blau, roth und gelb zusammen vermischt wird, so entsteht eine graue und unreine Farbe, und eben so aus Zinnober und Himmelblau. Mischt man die einander widrigen Farben zu gleichen Theilen, so entstehen unkenntliche Farben, welchen man keine Namen geben kann.

§. 510.

Wenn also eine helle Farbe mit einer hellen, oder eine dunkle mit einer hellen sich schön vereinigen soll, so müssen beyde Farben keine Antipathie mit einander haben, das heißt, beyde Farben müssen die Eigenschaft haben, daß sie einander nicht verderben oder unrein machen, wenn sie unter einander gemischt werden, nemlich die dritte Farbe, die durch Vermischung der beyden erstern entsteht, muß so beschaffen seyn, daß sie eine angenehme liebliche Harmonie zwischen ihnen hervorbringt, dergestalt, daß wenn eine dunkle mit einer hellen Farbe vermischt wird, die Schatten gegen das Licht zu immer schwächer werden, und es dem Auge doch vorkommt, als wenn sie ihre Farbe nicht verändert hätten.

§. 511.

Wenn es sich zuträgt, daß zwey helle Farben, die mit einander vereinigt werden sollten, eine Antipathie gegen einander haben, so daß aus ihrer Vermischung eine unangenehme unreine Farbe entsteht; welche der Absicht zuwider ist und die schöne Vereinigung nicht hervorbringt; so muß eine dritte Farbe gefunden werden, die zwischen beyde gelegt wird, und diese muß die Eigenschaft haben, daß sie eine liebreiche Harmonie macht, wenn sie mit den beyden andern gehäßigen Farben vermischt wird. Z. E. blaue und gelbe Farben verlangen bey ihrer Vereinigung in gewissen Fällen eine Zwischenfarbe, welche aus Bleyfarbe und Weiß besteht. Eben diese Regel gilt auch, wenn eine dunkle Farbe mit einer hellen zu vermischen ist.

§. 512.

Es giebt aber auch eine gewisse Freund- und Feindschaft der Farben in Ansehung der Lage neben einander.

Eben diese Uebereinstimmung der Farben in Ansehung der Lage neben einander, und des Lichts und Schattens mit dem farbigen Gegenstande, nennt man auch den Ton in der Malerey. Ein sanfter und leichter Uebergang ohne Sprünge von einer Farbe zur andern, macht das Wesentliche desselben aus. Hiezu wird erfordert, daß man den Eigensinn der Farben wohl kenne. Das Auge sowol als alle übrigen Sinne, können dergleichen Dinge nicht vertragen, die einander äusserst zuwider sind. Dem Gesicht ist das äusserst Schwarze und äusserst Weisse zuwider. Die Augen können das schöne Blaue oder Azur neben dem glüend Rothen nicht ohne Verdruß ansehen, ob sie gleich durch den Glanz dahin gezogen werden. Ein Maler muß also alles, was sowol in Farben als in Lichtern und Schatten einander äusserst zuwider ist, vermeiden, mithin sich bestreben, dort eine Mittelfarbe anzubringen, welche an beyden Theil nehme. Man muß sich dieser äussersten Dinge nicht anders bedienen, als die Tonkünstler den Mißklang oder falsche Töne gebrauchen. Selbst solche Rauhigkeiten, welche man den Contrast der Farben nennen kann, verursachen oftmals eine grosse Wirkung, und zwingen das Auge durch eine gewisse Macht, sich nach besondern Gegenden des Gemäldes, wohin man es haben will, zu wenden. Es erfordert aber viel Geschicklichkeit, sie an die gehörige Stelle zu bringen. Ein blaues Gewand mit grasgrünen Bändern und zinnoberrothen Unterkleidung, macht eben nicht den feinsten Contrast; grüne Hosen, rothe Strümpfe, ein weisses Unter- und gelbes Oberkleid gehören unter die modigten Contraste.

§. 513.

Zu den Ton in der Malerey gehört auch hauptsächlich diejenige Haupttinte, die sich über das ganze Gemälde

verbreitet. Zuweilen fällt sie in das Purpurfarbne, zuweilen ins Gelbe oder Braune, und bey einigen Gegenständen schickt sich die grünliche Farbe am besten. Von dieser allgemeinen oder Haupttinte, sie mag nun von einer Farbe seyn welche sie will, bekömmt ein jeglicher Theil eines Gemäldes in gewissen Maaße etwas, und diese Hauptfarbe muß sich unvermerkt zertheilen und vermischen. In den Massen muß eine solche Uebereinstimmung herschen, daß alle Schatten gleichsam nur einerley zu seyn scheinen; oder daß alle Farben in den schattigten Massen sich so vereinigen müssen, daß sie fast nur wie einerley Farbe aussehen, ob sie gleich im Lichte alle ganz von einander unterschieden sind. Aus einem andern Ton wird das nächtliche von brennenden Lichtern beleuchtete Zimmer bearbeitet, als der gegenwärtige Mondenschein. Alles fällt beym erstern ins gelblichtröthliche, hingegen bey letztern ins blaulichweisse. Man nehme an, man hätte diese Massen vom Licht und Schatten mit dem gemeinen Tageslicht vermengen wollen; würde es nicht eben so fehlerhaft seyn, als wenn verschiedene Tonkünstler einerley Stück zu gleicher Zeit aus verschiedenen Tönen spielten?

§. 514.

Alle Farben müssen zur Abbildung des Ganzen so angebracht werden, daß sich immer eine in der andern unvermerkt verliert. Das höchste Licht muß sich nemlich in der lichten Fläche, die lichte Fläche in dem Halbschatten, der Halbschatten in dem Hauptschatten u. s. w. ganz angenehm verlieren, so daß sich keine von der andern scharf abschneidet, sondern alle zusammen von einem Stücke zu seyn scheinen; dieses ist auch von allen äussern Umrissen zu verstehen. Sie müssen nemlich mit den anliegenden

oder

oder daran stossenden Dingen auch wohl vereiniget werden, wenn letztere gleich von einer ganz andern Farbe seyn sollten. In diesem Fall nennt man ein Gemälde **zärtlich** oder **weichlich**, (tenero, midolloso, tendre, molleux). Im Gegentheil aber, nemlich wenn die Lichter allzu nahe an den Schatten liegen und die Umrisse nicht genug vermischt sind, so nennt man ein Gemälde **trocken** oder **hart** (secco, duro, sec, dur).

§. 515.

Damit die Farben beständig frisch, blühend, lebhaft und in ihrer natürlichen Eigenschaft verbleiben, so müssen nicht gar zu viele Farben auf einmal vermischt noch mit dem Pinsel zu sehr vertrieben werden; man muß immer Farben anlegen ohne sie viel zu verstreichen. In der That, ein Gemälde würde weit vortrefflicher ausfallen, wenn es möglich wäre, solchen Fleiß anzuwenden, daß die Farbe jederzeit genau an ihren Ort, ohne mehr berührt zu werden, kommen könnte. Die Erfahrung eines scharfsinnigen und gelehrten Auges bestätiget dieses, daß die Farben, so schön sie auch sonst sind, durch die Quaal, Peinigung und Marter des geschäftigen Pinsels endlich zu Koth und gleichsam getödtet werden. Der Beweis liegt vielfältig vor Augen, ohne daß der Künstler zu ergründen weiß, warum jene hundertjährige Arbeit noch glühet, seine noch ganz neue aber daneben abgestorben ist. Die grossen Coloristen setzten jeden Pinselstrich hin, ohne denselben mehr zu berühren, oder mit andern Farben zu überfahren, so lange sie nicht trocken waren.

Achtes Capitel.

Wie man durch den Gebrauch und Mischung der Farben die eigentliche Farbe dieses oder jenes Gegenstandes hervorbringen soll.

§. 516.

Man kann weder mit einerley Farbe noch gleich auf einmal das rechte Colorit treffen. Die Vollkommenheit des Colorits wird vielmehr stufenweise, das heißt, nach und nach und durch verschiedene Grade der Farben erhalten, und die Farben die am ersten aufgetragen werden, müssen durch andere so lange schöner, stärker und natürlicher gemacht werden, bis man seine Absicht erreicht hat. Hieraus lassen sich folgende Regeln herleiten

§. 517.

Zu jedem Körper, welchen man coloriren will, müssen vornehmlich folgende Farben gemischt werden: 1) Farben zu dem Hauptschatten, 2) zu dem Halbschatten, 3) zu dem Lichte, 4) zu den Reflexen, 5) zu den stärksten Schatten.

§. 518.

Jedes Gemälde muß mehrentheils dreymal bearbeitet werden. Die erste Arbeit heißt die **Untermalung.** Man legt dadurch eigentlich den Grund zu dem Colorit, welches man nach und nach zur Vollkommenheit bringen will. Die zweyte Arbeit heißt die **Auftragung** der Farben, und zwar solcher Farben, die der Natur näher kommen und mithin das Colorit vollkommen machen. Die dritte und letzte Arbeit macht das ganze Gemälde fertig,

wobey vornehmlich das höchste Licht und der stärkste Schatten, nebst einigen Verbesserungen des Colorits in Acht zu nehmen sind.

§. 519.

Man wende auf die Untermalung den möglichsten Fleiß an. Denn sie ist gleichsam der Grund, worauf ein Gebäude soll aufgeführt werden, und welches nachhero nur verschönert und ausgezieret wird. Die Farben, womit man untermalet, müssen die Eigenschaft haben, daß sie jene, die bey der zweyten Arbeit aufgetragen worden, nicht verderben, sondern sie vielmehr erheben und schöner machen. Daher muß der erste Grund zum Colorit allemal so beschaffen seyn, daß die Farben die darauf getragen werden, angenehm wirken können, und ihre Schönheit nicht verlieren. Damit aber dieses geschieht, darf die Untermalung oder die Grundlegung niemals so dunkel gemacht werden, als das Colorit nach der letzten Ausarbeitung seyn soll. Alle weisse Farben müssen daher auf einen weissem Grund gemalet werden, wenn sie ihre Schönheit, die vornehmlich im Lichte so nöthig ist, nicht verlieren sollen.

§. 520.

Alle gebrochene und gemischte Farben sind so beschaffen, daß man in ihnen bald erkennen kann, welches die Grundfarbe ist und welches diejenigen sind, worin sie spielen. Sie laufen entweder mehr oder weniger in das Weisse, in das Schwarze, in das Blaue, in das Rothe, in das Gelbe oder in das Grüne. Man erforsche also dieses bey einer jeden vorkommenden melirten Farbe sehr genau und alsdenn suche man auf seiner Palette die Farben, durch

deren

deren Vermischung wahrscheinlicher Weise die Farbe des nachzuahmenden Gegenstandes hervorzubringen ist. Man vergleiche alsdenn die Farbe des Objects mit der gemischten Farbe auf der Palette.

Neuntes Capitel.

Von der Behandlung oder Manier in der Farbengebung.

§. 521.

Eckicht, rund, sanft, milde oder weich, verleckt, frey und leicht, stark, übertrieben, nachdrücklich, reizend, natürlich, gothisch, trocken oder dürftig, stumpf, schwer, belästigt, erhaben, sind die Benennungen der verschiedenen Gemälde von verschiedenen Meistern.

§. 522.

Der Ort, die Grösse, der Charakter und andere Eigenschaften eines Gegenstandes müssen die Behandlung desselben bestimmen. In der Regel muß man so gelinde, sanft und zärtlich malen, als es möglich ist, damit die Umrisse nicht scharf, sondern fast unbemerkt werden.

§. 523.

In einem Raume der kleiner ist als das Auge in der Nähe siehet, muß ein feiner Pinsel alle Züge schmelzen. Allein wenn man das Gewölbe eines grossen Pallastes zieren will, so ist eine kühnere Behandlung nothwendig; indem die Luft, die nicht allzu feinen Vermischungen sanfter macht.

§. 524.

§. 524.

Gelinde, glänzende und reinliche Sachen muß man nicht so malen wie etwas grobes, rauhes und höckerichtes. Eine gewisse Art von Trotze des Pinsels schickt sich bey Gelegenheit sehr gut. Sanfte Leidenschaften und angenehme Gegenstände müssen zärtlich und reitzend gemalt werden. Das Licht muß sich mit Lieblichkeit unter den darauf folgenden Schatten verlieren. Man darf also nicht einen traurigen Gegenstand mit einen markichten und hellen Pinsel und lustigen Farben vorstellen. Es würde dis eben so fehlerhaft seyn, als wenn ein Musicus den Affekt der Freude mit einem Andante aus Moll, oder die Verzweiflung in einer Gratioso bezeichnen wollte. So wohl Sammet, Atlas und Leinewand, als Häute, Tuch und Rauchwerk, müssen eben so wohl mit andern Pinselstrichen gemalt werden, als Gold und Silber. Ueberhaupt muß man bekennen, daß in der Malerey alles Verstand und Witz seyn, diesem aber die Hand schlechterdings gehorsamen müsse.

Zwölfter Abschnitt.

Von der Portraitmalerey.

§. 525.

Die Bildniß- oder Portraitmalerey setzet folgende Stücke voraus, 1) die Gesichtszüge und überhaupt die ganze Leibesgestalt; 2) die Stellung; 3) die Carnation oder Fleischfarbe; 4) den Putz oder Kleidung; 5) die Beywerke und den Hintergrund.

§. 526.

Ich nehme folgenden Grundsatz in der Portraitmalerey an. Ein jeder guter Portraitmaler muß sich vornehmlich die charakterisirende Gesichtszüge der Personen zu malen angelegen seyn lassen; das ist, solche Züge, die den Charakter, die Seele und ihr Temperament bezeichnen, ohne sich an einige zufällige Flecken oder andere genaue Ausdrückung der Farbe oder der Kleidung zu binden. Er muß gleich anfangs die Haupteigenschaften, die Leidenschaften und Tugenden desjenigen einsehen, dessen Portrait er machen soll, damit er in einen jedem Fall, wenn es möglich ist, desselben Gütigkeit ausdrücken könne; er muß wissen ob es ein grosser Geist ist den er malt, oder nicht. Wenn man also den Alexander, den Julius Cäsar, Augustus, Pompejus oder andere malen will, so ist es nicht genug, sie nach ihren bloßen Portraiten zu schildern; man muß ihnen durch die Kunst auch eine Seele einflössen. Dieses geschiehet durch die Stellung, Wendung, durch das Gesicht und alles was ihren Charakter kenntbar macht.

§. 527.

Wie wenig diese Regel beobachtet werde, siehet man an der Menge der Portraiten, welche von schlechten Künstlern verfertiget werden. Die mehresten geben nur auf die Gesichtszüge Achtung, und um die Gedanken bekümmern sie sich niemals. Sie sind zufrieden, wenn sie die Hälfte des Gesichts im Schatten und die Nase recht hervorstehend gemacht haben.

§. 528.

Hat also ein Maler die Physionomie desjenigen, so er abmalen soll, überhaupt kennen gelernt, so ist das erste das er thun muß, dieses, daß er den Haupttheil des Menschen,

nem-

nemlich den Kopf mit aller Mühe und Aufmerksamkeit studire, daß er, wenn er den natürlichen Gegenstand sich in gerader Linie vor Augen gestellt hat, anfange das ganze Gesicht ernsthaft und aufmerksam zu betrachten; ob es sehr rund, lang, dicke, fett, mager, enge, häßlich, schön, munter oder melancholisch sey. Hat er die Natur wie sie da ist, wahrgenommen, und bey sich überlegt, diesen oder jenen Theil abzuzeichnen, so muß er sich in Acht nehmen, daß er das, was lang ist, nicht rund, oder was dick ist, nicht mager mache. Doch darf ein guter Maler keinesweges den Kopf mit dem Tasterzirkel, und die Lineamente mit den Handzirkel ausmessen. Diese Beyhülfe muß man den schlechten Malern wegen ihrer Unwissenheit verzeihen.

§. 529.

Hat er die Art, die Form und das Verhältniß überhaupt festgestellt, so muß er in allen besondern Theilen die Aehnlichkeit suchen, und auf das neue wiederum nachforschen, ob in jenem Angesicht ein Theil übermäßig groß sey; ob ihm sowol die Stirne als der Mund etwa zu groß oder zu klein scheine; ob ihm die Nase zu lang oder zu kurz vorkomme; ob die Augen zu weit heraussstehen oder zu tief im Kopfe liegen. Blos die sichtbarsten und merklichsten Theile des Gesichts muß er beobachten; denn die Narben, Warzen, Pocken, allzu viele Runzeln und Kleinigkeiten helfen nichts zur Aehnlichkeit. So leicht man sie nachahmen kann, so wenig dienen sie eine Abbildung kunstmäßig zu verfertigen.

§. 530.

Es ist sehr gut, wenn man natürliche Mängel mit Kunst zu verbergen weiß, wie es die Alten gethan haben, da sie einen tief gesetzten Kopf mit einem Helm vorstellen.

Zufällige Mängel müssen gar nicht angedeutet werden; denn wenn jemand alle Glieder gehabt hat, warum soll man den Verlust eines oder des andern kenntlich machen. Man muß aber hierbey mit auf die Zeit und Umstände sehen. Wenn einer durch seine gesunden Augen bekannter ist, als durch seine Blindheit, die ihn erst überfallen hat, so macht man ihm mit gesunden Gesichte.

§. 531.

Die Stellungen theilet man in zwo Arten, nemlich in die **bewegende** und **ruhende**. Die bewegende schicket sich nicht für jedermann, besonders nicht für bejahrte Leute. Die ruhende darf nicht das Ansehen haben, als wenn das Portrait wie ein Modell da sitze. Eine ruhige Gemüthsverfassung und eine freye natürliche Stellung ist die beste Wahl. Ueberhaupt also mag der Fall seyn welcher er will, so muß die Stellung niemals trocken, steif, gezwungen, frostig oder abgeschmackt seyn, sondern durch die Kunst zierlich, durch die Annehmlichkeit und Anmuth artig und reitzend werden. Denn es ist gewiß, daß die Regungen und Bewegungen die Natur des bewegenden ausdrücken. Wer davon abgehet und sich z. E. lachend malen läßt, wird zuletzt lächerlich; wer eine gezwungene Stellung wählet, läuft Gefahr für eine Pantomime gehalten zu werden. Einen stolzen, frechen oder großmüthigen Menschen, darf man keine demüthige, furchtsame oder niederträchtige Stellung machen.

§. 532.

Ein jeder sieht leicht ein, daß die Person, deren Bildniß man verfertigen soll, öfters stille sitzen müsse. Denn wie kann was gutes zu Stande gebracht werden, wenn das zur Abschilderung bestimmte Angesicht sich weder

der betrachten läßt, noch dem Künstler einige Gedult verstattet? Vergönnt man also dem Maler Zeit, Muse und Bequemlichkeit, das lebendige Angesicht mit aufmerksamer Gelassenheit durchzusehen, und mit Kunstverständigen Augen zu betrachten, so entsteht eine lebhafte Abbildung; man sagt sie sey zum sprechen fertig, und davor belohnt man den Künstler. Im widrigen Fall darf man die Schuld, das Bild sey nicht getroffen, keineswegs auf dem Künstler werfen.

§. 533.

Es frägt sich aber, woher kommt es, daß man sich gemeiniglich vor das Sitzen so sehr fürchtet? Ist es nicht bey vielen eine übertriebene Schamhaftigkeit oder Einbildung, daß jeder Anblick des Malers auf den Wangen einen Fleck zurücklasse? Doch vielleicht ist es vielmehr bey den meisten das ernsthafte und ämsige Wesen, das aufmerksame Nachforschen und die fast trotzige Mine des Malers? Und dieses wäre auch noch eine Entschuldigung, die sich hören liesse, und den Maler bewegen sollte, sich eine angenehme Freundlichkeit, ohne sich in seinem Fleisse stören zu lassen, anzugewöhnen.

§. 534.

Es ist daher eine fast unüberwindliche Beschwerlichkeit eine Abbildung ähnlich zu machen, wenn man weder die Natur noch ein Gemälde vor sich hat, und wenn man zu solcher Arbeit sich nur mit einer Beschreibung behelfen muß. Sie vergrössert sich aber noch mehr, wenn die gehörige Bequemlichkeit und Hülfsmittel mangeln. In solchen Umständen nimmt man die Zuflucht zu jemanden, der etwa mit dem bestimmten Angesicht entweder ganz oder zum Theil einige Aehnlichkeit hat; wodurch endlich doch etwas wahrscheinliches entsteht, weil das Wahre unmöglich ist.

Dergleichen mißliche Umstände geben auch Anlaß, die besondern Gesichtsbildungen eines Landes zu betrachten, in welchem die Person, die man abschildern soll, gebohren ist. Jede Nation hat ihren besondern Charakter und Formen von Geburt.

§. 535.

Endlich muß ein Maler alles so gut als möglich ist, ohne Nachtheil der Gesichtsbildung sauber, nett und glatt ausarbeiten; daß die Bewegung und Wendung geistreich erscheine; daß durch das Gewand nichts verwickelt und verworren aussehe, zum Hauptwerk aber die schönsten Farben genommen werden. Dem Maler ist es auch erlaubt, alle Schönheiten der Person etwas reizender vorzustellen (flattiren), so lange er das Bild dem Originale dadurch nicht unähnlich machet. Denn es ist ein schmeichelhaftes Vergnügen für einen ehrliebenden Menschen, sich selbst schön, geistreich und natürlich, vielleicht auf Jahrhunderte gebildet zu sehen. Allein wie oft sieht sich ein Maler nicht gezwungen Schönheiten anzubringen, welche sich nicht in dem Originale befinden? —

§. 536.

Ein Bildniß recht gut zu treffen ist eine Gabe der Natur, welche bey vielen etwas unmögliches heißt. Besonders sind freundliche und artige Gesichtsbildungen, sanfte und geschmeidige Köpfe und Gesichter, welche sich beständig nach allen Seiten wenden, jederzeit auch für den geschicktesten Maler eine Quaal. Sie kommen zwar selten vor, es geschieht aber doch bisweilen, daß sie dem Künstler zur Marter werden.

§. 537.

Viele Künstler schrenken sich blos auf diesen Gegenstand der Malerey ein, ja einige können weiter nichts als

den Kopf malen, und die Hände und das übrige überlassen sie andern. Sollte man wohl glauben, daß man um ein Gesicht treffen zu können, ohne Aufhören nichts als lebendige Gesichter abmahlen und allen andern Theilen der Kunst absagen müsse? Keineswegen wird ein solcher den Titul eines grossen Malers verdienen. Es ist wahr, daß ein solcher schwacher Künstler manchmal, wie man zu sagen pflegt, besser trift als ein grosser Künstler. Vielleicht liegt aber die Ursache darin, weil für einen grossen Maler das Portrait zu eingeschränkt ist. Je gelehrter, geschickter und tiefsinniger ein Maler ist, desto weniger wird er sich zum Nachmalen gewisser angeordneter Gesichtsbildungen entschliessen. Sein Genie ist gebunden, alle Wege sind gesperrt, sein Auge ist voller Verdruß und die Gedult wird ihm ungemein sauer, damit er die Aehnlichkeit als das Hauptwesen ohne Vernachlässigung der Kunst ausdrücke.

§. 538.

Bey der Portraitmalerey kommt hauptsächlich das Nackigte oder das Fleisch (Carnaggione, Carnation) in Betrachtung. Je ähnlicher es dem natürlichen Fleisch ist, desto vollkommner ist es gemalt.

§. 539.

Eine schöne Fleischfarbe entsteht aus einer durchscheinenden Haut, die über unzählige Blutgefässe, die durchschimmern, gespannt ist. Diese Haut ist an einigen Theilen des Körpers mehr oder weniger durchsichtig als an andern, wie auch an verschiedenen Personen verschieden. Sie besteht aus zarten Fäden von Netzwerk, welches mit Säften von verschiedenen Farben angefüllt ist. Der weisse Saft macht die recht schöne Gesichtsfarbe, der gelbe die bräunliche, der bräunlichgelbe die röthlichbraune, der grün-

gelbe die Oliven- der schwarze die Mohrenfarbe. Diese verschiedentlich gefärbten Säfte, nebst den verschiedenen Maschen des Netzwerkes und der Grösse seiner Fäden in diesen oder jenen Theilen verursachen die Mannigfaltigkeit der Gesichtsfarben.

§. 540.

An manchen Leuten ist das Netzwerk über den ganzen Leib, über das ganze Gesicht und überall so gleich gewebt, daß sie bey der grösten Hitze oder Kälte kaum ihre Farbe verändern, und diese sieht man selten roth werden, wenn sie auch noch so schamhaft sind; da hingegen bey manchen jungen Weibspersonen das Gewebe so zart ist, daß sie bey der geringsten Gelegenheit roth oder blaß werden; da dieses Netzwerk von sehr zarter Art ist, so kann dieses auf vielerley Art Schaden leiden und verändert werden.

§. 541.

Wenn der Mensch stirbt, so hören diese kleinen Gefässe auf zu fliessen, die frische Farbe verwelkt und eine blaßgelbe, die Farbe des Todes nimmt den Platz ein. Der Maler allein ist so glücklich, dieses alles nachahmen zu können. Er kann die feurige Röthe über die Wangen einer jungen Schönheit verbreiten, und ihr, wenn sie gestorben, die Blässe des Todes geben.

§. 542.

Bey der Fleischfarbe vermeide man das affectirte Wesen des allzu röthlichen Colorits, indem dieses mehr das Ansehen hat, als wäre die Haut gar abgezogen, und läge das blutige Fleisch vor Augen; als daß es die zarte Haut vorstellen sollte. Man verhüte dabey die verschiedenen glänzenden und glühenden Farben an den Erhebungen

und Reflexionen, welches dem Glanz eines durchscheinenden Körpers gleichkommt, welcher verschiedene nahe gelegene Farben von sich wirft. Denn die Haut des Menschen, so zart sie immer seyn mag, behält dennoch allezeit eine matte Couleur.

§. 543.

Die gemeinen Fleischfarben werden von rother und weisser Erde gemacht. Durch solche Vermischung können sie nach Belieben schwächer oder stärker werden; doch müssen sie nicht allezeit einerley seyn; denn die Tinten in der Natur sind vielfältig. Das Geschlecht, das Alter, die Eigenschaften der Personen, ja verschiedene Theile einer einzigen Person sind oft in ihren Nackenden sehr verschieden. Damit sie also richtig, eigen, gehörig und ähnlich erscheinen, so muß man das Rothe bey der Fleischfarbe am öftersten wiederholen, das Gelbe nach diesem am öftersten, nächst diesen das Purpurroth, das Blau und Grün nur selten, ausgenommen an besondern Theilen, als an den Schläfen, an den äussersten Seiten der Hände u. s. w. wo die grössern Adern ihre ästichten Gestalten, (bisweilen zu deutlich) welche diese Erscheinung noch mannigfaltiger machen, zeigen. Zu der Fleischfarbe der alten Männer nimmt man an statt der rothen Erde, die gebrannte gelbe Farbe des Ockers.

§. 544.

Die Farbe der Augen steht mehrentheils mit der Farbe der Haare in Verbindung. Personen die ein weißliches Flachshaar haben, haben graue, grau blaue oder blaue Augen. Weißgelbliches Haar ist bey gelbbräunlichen Augen zugegen, und die schwarzen Augen vereinigen sich gemeiniglich auch mit den schwarzen Haaren. So wie

sich die Haare mit den Jahren dunkel färben, so färbt sich auch der Kreis in den Augen.

§. 545.

Das Haar zieret die weiße Farbe des Gesichts, und es nimmt sich daher das schwarze Haar am besten aus, weil es dem Auge leicht wird, die Züge des Gesichts und die Theile desselben schnell von einander zu unterscheiden, und dis thut das schwarze Haar mit weit mehrerm Reitze an den weißen Schönen als an den gelblichen Französinnen.

§. 546.

In den Portraiten nach dem Leben, muß man die Form und Lage der Haare genau beobachten; denn sie tragen alles mögliche zur Aehnlichkeit bey. Ist man an keine gewisse Person gebunden, so ahmet man in diesem Stücke der simplen Natur nach. Ein alter Mann mit einem ehrwürdigen Bart und mit grauen Haaren ist weit angenehmer, als wenn er mit falschen gekrausten und gepuderten Locken gemahlt ist.

§. 547.

Der Putz und Kleidung einer Figur, ist nicht gänzlich unsrer Willkühr unterworfen. Die Wahl der Kleidung wird auch durch die Gesichtsfarbe bestimmt. Z. E. bey einem Frauenzimmer, deren Fleischfarbe ins gelbliche fällt, kann man füglich um den Charakter des Fleisches zu unterstützen, gelbe Gewänder gebrauchen.

§. 548.

Der Halsschmuck, Gewand und dergleichen, nahe am Gesicht, muß sehr genau ausgedruckt werden, weil diese Nebensachen zur Aehnlichkeit vieles beytragen, und zuweilen die ganze Bildung verändern. Ein großer oder kleiner Kragen um den Hals verstellt den Mann so sehr,

daß

daß er unerkentlich wird, und überhaupt macht die Veränderung der Tracht manche Person unkentlich.

§. 549.

Ein jedes Gewand muß sich jederzeit anders wenden als das abgeschilderte Gesicht, folglich die Biegung oder die Lage der Falten der Wendung des Gesichts zuwider seyn und mit demselben einen Contrast machen.

§. 550.

Der gröste Fehler bey Colorirung der Gewänder ist, wenn die Schatten mit solchen Farben gemalet werden, die zwar dunkel, aber doch zu schön, zu stark und zu blendend sind. Es ist dieses wider die Natur, in welcher die Schönheit der Farben allezeit nach Proportion des Lichts abnimmt, und ein solch Gewand scheint aus Stücken von dunkler und heller Farbe zusammengeflickt zu seyn.

§. 551.

Zu Colorirung des Leinenzeugs oder der Wäsche, wird das Weiß gebraucht. Wenn eine Partie Leinenzeug als durchsichtig vorgestellt werden soll; so müssen die Farben desselben etwas dünne angelegt und mit der durchschimmernden Farbe mehr oder weniger gebrochen werden, nachdem diese Farbe mehr oder weniger durchschimmern soll; oder auch man malt das Untere zuerst, jedoch etwas dünn und nicht ganz aus, und alsdenn die durchsichtige Wäsche darüber.

§. 552.

Nichts ist indessen schwerer als die Sammetfarbe und den Glanz der seidnen Zeuge auszudrücken, und die Arbeiten der grösten Meister sagen uns, daß dieses eines der schwersten Handgriffe ist. Eine Sammetfarbe werden wir nie besser hervorbringen, als wenn wir auf den

Grund, den der Sammet vorstellen soll, eine andere Farbe von eben der Art auftragen, die wenig Consistenz hat, und also den Grund worauf sie getragen ist, durchscheinen läßt. Und dieses nennet man glasiren. Hiezu können wir nun die Saftfarben am besten gebrauchen. Jede Art von Lack wird uns die Grundfarbe durchscheinen lassen, wenn sie dünne genug und auf den Grund, der sehr wohl trocken ist, mit der geschwindesten Faust und mit unfühlbaren Strichen aufgetragen wird. Es ist eine Sache welche Uebung erfordert. Will man z. E. rothen Sammet malen, so vermischt man Zinnober mit ein wenig Bleyweiß und legt damit das Gewand an. Dieses erhöhet man mit Bleyweiß und vertiefet es mit unvermischtem Zinnober. Ist es trocken, so übermalet man es sehr dünne mit einem guten oder florentiner Lack. In den Oelfarben kann man die grüne Sammetfarbe folgendergestalt ausdrücken. Man legt das Gewand mit grauer Farbe an, vertiefet es mit noch grauerer Farbe, und erhöhet dieselbe mit Bleyweiß. Ist es trocken, so glasiret man mit einem schönen destillirten Grünspan darüber, welcher mit einem hellen Fürniß angemacht ist. Den schwarzen Sammet oder Taffent drückt man aus, wenn man zu dem Schwarz ein wenig Blau mischet.

§. 553.

Unter dem Wort Hintergrund versteh ich dasjenige, was hinter der Figur oder der Person, die man eigentlich hat vorstellen wollen, sich befindet. Beywerke der Portraits sind diejenigen Dinge, die entweder zur Bezeichnung einiger Eigenschaften der Figuren, oder zu deren Stellung oder blos zur Zierde gehören, und so wol vor als neben denselben angebracht werden können. Beyde Dinge können sehr verschieden und mancherley seyn.

§. 554.

Der Hintergrund kann eine Mauer, eine Wand, einen Vorhang, ein Gebäude, eine Landschaft, einen heitern oder trüben Himmel u. s. w. vorstellen.

§. 555.

Was die Beywerke oder die historischen Ausdrücke betrift, so charakterisiren dieselben den Stand, die Würde, die Bedienung, den Zeitvertreib und andere Eigenschaften der Personen. Bey einem Helden können verschiedne Kriegs- und Siegeszeichen, bey einem Gelehrten Bücher, bey einem Künstler Kunstsachen, musikalische Instrumente oder dergleichen sich befinden. Jedoch verschönern das allzuviele Behängen von Orden, Bändern, Ketten in Kreutz und Queer übereinander gelegt, prächtige Wäsche, Stickereyen und kostbare Steine keinesweges ein Portrait, besonders bey Mannspersonen. Sie können nur in so weit Statt haben, als der Gegenstand dergleichen erfordert, und wodurch eine grosse Wirkung entsteht. Man läßt sich sehr oft durch den Schein des Schönen verführen; man glaubt sein Werk zu bereichern, da man es doch arm macht, und es von der edlen Einfalt entblößet, welche ihm gehöret und seinen Charakter ausdruckt. Der allzugrosse Ueberfluß macht allzukleine Theile, und benimmt dadurch dem Auge die angenehme Ruhe, welche doch in der Malerey nothwendig ist. Man bringt daher oft solche Ehrenzeichen liegend an; aber auch nicht immer auf eine solche närrische Art, wie der Ahnenstolz im Lord, der sein Wappen auf seiner Krücke führte.

§. 556.

Alle Hintergründe müssen nicht mit hellen und blendenden, sondern mit sanften, dunklen und gebrochenen

Farben gemacht werden. Die Farbe des Hintergrundes darf auch nicht den Farben der Figur nachtheilig seyn, sondern dieselben vielmehr schöner und vollkommner machen. Die Farbe des Gesichts, der Haare und der Bekleidung bestimmt sowol die Farbe als die Dunkelheit des Hintergrundes. Die Gesichtsfarben sind entweder mehr oder weniger blond und schwach, oder mehr oder weniger bräunlich und stark. Eben so verhält es sich auch mit der Farbe der Haare, und nach Maßgebung dieser beyden Stücke hat man allemahl sowol die Farbe als den Grad der Dunkelheit des Hintergrundes einzurichten. Ein hellgelber Vorhang schickt sich also nicht zum Hintergrund für ein weisses und zartes Frauenzimmer. Daher macht man bey blonden Personen lieber einen Hintergrund, dessen Farbe in das Blaue, in das Grüne, in das Graue oder in das Braune läuft, oder der sonst eine dunkle und gebrochene Farbe hat. Sind die Haare hell, grau oder gepudert, so bringt man in diesem Fall dunkle Hintergründe an.

§. 557.

Die Luft, wenn sie zum Hintergrund eines Portraits dienen soll, muß mit einer Bleyfarbe gebrochen und dunkler gemacht werden, damit sie nicht so hell und blendend ist, als bey eigentlichen Landschaften öfters nöthig ist. Ist aber wegen der Person oder der Figur, die man malt, schlechterdings nothwendig, einen ganz heitern Himmel zu malen, so muß man sich durch andere Dinge helfen, theils daß man die Bekleidung der Figur dunkler macht, theils daß man nahe und dünne Bäume anbringt, deren Dunkelheit die Gesichtsfarbe gnug erhöhet u. s. w.

§. 558.

Auch nach der Bekleidung muß man den Hintergrund beurtheilen. Soll die Farbe der Bekleidung helle seyn, so wird die Dunkelheit des Hintergrundes sie noch mehr erheben. Soll sie aber sehr dunkel werden, so ist leicht zu begreifen, daß es nicht vortheilhaft wäre, wenn man den Hintergrund auch so dunkel und mithin beydes in einer Stärke vorstellen wollte. Im letzten Fall ist der Hintergrund zwar mit gebrochenen Farben und in gewissen Verstande dunkel zu machen, aber nicht so dunkel und stark, als die Schatten der Bekleidung werden müßen.

§. 559.

Es ist in den mehresten Fällen sehr vortheilhaft, wenn man der Lichtseite einer Figur einen dunkeln, und der Schattenseite einen hellen Grund entgegen setzt. Dieses ist so zu verstehen, wenn man z. E. einerley Grund als eine Art Mauer und dergleichen anlegt, so malet man diese Mauer gegen die Lichtseite der Figur dunkler, als in der Gegend wo die Schattenseite ist. Die andern Hintergründe, die aus Gebäuden, Landschaften u. s. w. bestehen, können eben so eingerichtet werden. Einen nahen Baum, der stark werden muß, kann man gegen die Lichtseite der Figur anbringen, und andere weiter entfernte, die schwächer seyn müssen, können ihren Platz in der Gegend der Schattenseite einnehmen, allwo auch Luft, leichte Wolken, entfernte Berge und dergleichen gute Wirkung thun. Man wird leicht einsehen, daß die Gebäude in Hintergründen eben so vortheilhaft vertheilt werden können.

Drey=

Dreyzehnter Abschnitt.

Von der Landschaftsmalerey.

§. 560.

Berge, Felder, Wiesen, Bäume, Bäche, Seen, Bauerhütten, Schlösser, Dörfer, Städte, Ruinen u. a. m. machen den Stoff zu Landschaften aus. Man theilet sie in zwo Arten, nemlich in Heroische und Hirtenmäßige. Die erstern bestehen aus auserlesenen Gegenden und solchen Gegenständen, die uns die Natur am seltensten, edelsten und rührendsten zeiget, als Tempel, Obelisken, Pyramiden u. s. w. Hirtenmässige sind diejenigen, da die Natur in ihrer Unschuld und gefälligen Einfalt, wie sie an sich selbst ist, vorgestellet wird.

§. 561.

In Ansehung der Jahreszeiten theilet man sie in Frühlings- Sommer- Herbst- und Winterstücke. Ein munteres Grün, mit kleinem Laube bearbeitete Bäume, charakterisiren den Frühling. Eine reiche Bearbeitung, ein schwuhles Gelb, heitere Witterung mahlen den Sommer; Gelb und rothes Laub, hin und wieder kahle Stellen, fliegende Wolken bilden den Herbst; Schnee, lauter dürre Aeste, ein stürmischer oder falber Himmel bezeichnen den Winter.

§. 562.

Auch die verschiedenen Zeiten des Tages werden auf den Landschaften bemerkt. Ein harter gelber Blick, der mehr von unten zu kommen scheint; Wolken von eben dieser Farbe und eine besondere Lebhaftigkeit, sind die Merk-

male

male der Morgenstücke. Rousseau sagt von einem Gemälde das den Aufgang der Sonne vorstellet. „Hier ist „eine halbe Stunde lang Bezauberung welcher kein Mensch „widerstehet: ein so grosser, so schöner, so angenehmer „Anblick läßt Niemanden kaltsinnig.„ Ein naher düsterer Himmel, tiefe rothe Blicke, eine gewisse Ermattung schildern den Abend. Herr von **Hagedorn** beschreibt den Morgen und Abend in seinen **Betrachtungen über die Malerey** also: „Die Morgensonne erheitert die Gipfel „der Berge, und streifweise ziehen ihre Strahlen die nie„drigern Höhen aus der weichenden Dämmerung hervor. „Das frische Grün der Büsche steiget gleichsam aus den „Dünsten der Ufer heraus. Auch wenn die Sonne sich „unter den Wolken verbirgt, wird das anfänglich etwas „schwachgehaltene Tageslicht nach und nach allgemein. „Mit minder zerstreuten Blicken, als diejenigen, die uns „den Morgen ankündigten, verschönert die Sonne gegen „Abend die Fluten. Ihr sinkendes Licht spielet zuerst um „die Spitzen der Halme, und schleichet an den Stämmen „der Bäume. Der verlängerte Schatten zeichnet ganze „Ruhestellen für das Auge, wie für das Gemälde. Na„he vor dem Untergange röthet die Sonne die Gegenstän„de mit einem Glanze, den kaum ein **Claudius Giller** „erweiset.„

§. 563.

Ueberall gleich ausgetheiltes Licht, ein geschäftiges Wesen sind Spuren der Mittagszeit. Die Nachtstücke erfordern Aufmerksamkeit. Hier herscht oft das Licht eines Feuers, des Mondenscheins, einer Lampe, allein oder auch zugleich. Sie erfordern viel Einbildungskraft und eine gute Kenntniß vom Schlagschatten.

§. 564.

Drey Hauptabtheilungen setzet sich ein Landschaftsmaler fest: 1) den Vorgrund oder die Hauptgruppe, 2) den Mittelgrund, 3) den Horizont, Hintergrund, Verschiessung oder die Ferne.

§. 565.

Die besten Künstler unter den Neuern lassen in ihren Landschaften immer einen Grund unter den andern tiefer abstehen. Die, welche ihre Landschaften immer höher sich erheben lassen, als wenn sie an dem Fusse eines Berges stünden, um sie in Augenschein zu nehmen, begehen einen grossen Fehler. Die beste Methode ist die, wenn man einen erhabenen Platz sich wählt, die nächsten Gegenstände in seinem Stücke am höchsten vorstellt, und die, welche weiter entfernet sind, immer tiefer herabsinken läßt, bis sie mit dem Horizonte fast in gleicher Linie zu stehen kommen.

§. 566.

Alle Gegenstände müssen nach ihrer Entfernung verkleinert und immer schwächer und undeutlicher werden, je weiter sie von unsern Augen entfernt sind. Licht und Schatten muß man beständig auf einer Seite einfallen lassen, und jedes Ding muß seine gehörige Bewegung haben; die vom Winde erschütterten Bäume, da die kleinen Zweige sich mehr biegen müssen als die grössern, das Wasser, das vom Winde bewegt wird und an die Schiffe anspület, oder das von einem jähen Felsen über Steine herabstürzt, dann wieder in die Luft empor springt und um sich herum sprudelt; die Wolken, die bald vom Winde zusammen gejagd, bald mit Ungestüm zu Hagel und Regen verdicket werden. Alle Bewegungen, die der Wind verursacht, müssen nach einer Seite gerichtet seyn.

§. 567.

§. 567.

Soll man eine Landschaft aus freyer Hand nach der Natur zeichnen, so wähle man seinen Standort auf einen erhabenen Platz, von da man einen weiten Horizont für sich hat. Man merke auf seinem Papier drey Abtheilungen an von oben herab, und theile in Gedanken die Landschaft, die man abzeichnen will, auch in drey Theile. Darauf wendet man sein Gesicht gerade nach der Mitten des Horizonts; bleibet so feste stehen, und zeichnet nur, was unsern Augen gerade entgegen stehet, auf die mittelste Abtheilung des Zeichenpapiers. Darauf wendet man den Kopf aber nicht den Körper nach der linken Hand, und zeichnet was man da siehet, und hängt es geschickt mit dem vorigen zusammen; zuletzt thut man eben dis mit denjenigen Dingen, die man zur Rechten erblickt, und legt alles sorgfältig an, sowol in Absicht auf die Entfernung, als auf die Verhältnisse.

§. 568.

Die Gestalt der Ferne ist willkührlich; nur muß sie sich zum Ganzen des Gemäldes und zur Natur der Gegend, die man vorstellt, schicken. Die Fernen stehen mit dem Himmel in einer genauen Verbindung; dieser bestimmt ihre Stärke oder ihre Schwäche. Sie sind dunkel wenn er düstern, und helle wenn er heiter ist.

§. 569.

Wenn die Zeichnung einer Landschaft gemacht ist, so bearbeitet der Künstler den Horizont zuerst; diesem folget die Verschiessung oder die Ferne und zwar so, daß sie sich in dem Horizont unübersehlich verliert, oder noch einige Merkmale ihrer Figur blicken läßt, je nachdem es die Ideen erfordern. Weit entfernte Gegenstände z. E. Gebäude,

die

die folglich klein und von Farbe schwach zu seyn scheinen, müssen mit den Farben der Luft gebrochen und gemalet werden, und zwar mehr oder weniger, nachdem sie sich dem Horizonte mehr oder weniger nähern. Ein mattes Grau-Blau, gebrochen mit Carminroth bemalet gemeiniglich die undeutlichen Gegenden. Mit immer gröbern, blauern und dunklern Strichen verfügt sich der Künstler nach dem Mittelgrunde. Hier läßt er nicht so wol der Veränderung als vielmehr der Natur selbst zu Gefallen oft sein Colorit abwechseln, z. E. diese Partie Berge malet er aus einem grauröthlichen Ton; jene aus einem blauröthlichen dumpfigen Ton. Eine andere in einem ganz blauen, wieder eine andere nähere Partie aus einem grünlich schwarzen Ton u. s. w. bis er von den Grenzen des Mittelgrundes übergehet, und auf den Vorgrund trift. Hier wechseln Licht, Blick und Druck immer deutlich ab, und der Pinsel verfährt hier gröber und sorgfältiger.

§. 570.

Die Luft und Wolken sind eine Hauptverschönerung der Landschaften. Sie nehmen verschiedne Farben an, nachdem sie dick oder dünne, bey der Sonne stehen, oder ihr entgegen gesetzt sind; von dem reinen Sonnenlicht oder von dem durch Dünste veränderten erleuchtet werden. Die verschiedenen Jahreszeiten sowol als die verschiedenen Stunden des Tages und die Beschaffenheit der Witterung verursachen in der Luft und in den Wolken unzählige und wunderbare Veränderungen, die ein aufmerksamer Maler in dem Augenblick, da er sie wahrnimmt, sorgfältig anmerkt, damit er bey Gelegenheit sich derselben in seinen Werken bedienen kann.

§. 571.

Die Farben zu der Luft und den Wolken bestehen aus blauen, grauen oder bleyfarbnen, aus fleischfarbnen, rothen, braunen und gelben Farben, und aus Schwarz und Weiß. Gegen die Erde zu wird die Luft immer heller, und man pflegt sie alsdenn gemeiniglich mit rothen und fleischfarbnen, auch zuweilen mit der gelben zu brechen, damit sich die Farbe des Horizonts von der blauen und bergichten Ferne der Erde um so viel besser unterscheidet.

§. 572.

Einige finden Schwierigkeit einen Horizont zu malen, welcher nahe an der Erde roth, weiter hinauf unvermerkt gelb, und endlich nach und nach blau erscheint, so wie ein heiterer Himmel gegen das Ende des Tages zu sehen ist. Das Rothe läßt sich mit dem Gelben nach Wunsch vermalen, allein um das Gelbe mit dem Blauen zu vereinigen, muß nothwendig ein grüner Himmel entstehen. Und nach meiner Beobachtung hat auch selbst in der Natur das Blaue, welches dem Gelben nahe ist, sehr oft einen Schein vom Grün. Indessen kann man diesen grünen Himmel vermeiden, wenn man zwischen das Gelbe und Blaue eine Farbe legte, die sich so wol mit der gelben als blauen vereinigen läßt, ohne der Harmonie zu schaden; und die Zwischenfarbe würde in diesem Fall Weiß mit sehr wenig Schwarz vermischt seyn.

§. 573.

Die Farben der Luft und des Horizonts werden zuerst angelegt, und hernach die Wolken. Diese müssen schön und leicht in ihren Grund vermalet werden, damit sie vornehmlich an ihren Endigungen nicht abgeschnitten

aussehen, sondern schwebend und durchsichtig zu seyn scheinen. Sie werfen ihren Schatten auf die Erde, und also entstehen die dunkeln, schattigten und besonders colorirte Gegenden.

§. 574.

Die Landschaft hat einen grossen Theil ihres Lebens dem Wasser zu verdanken. Das reine Wasser fängt die Bilder der Wolken und der übrigen Gegenstände, welche auf seinen Ufern stehen, auf, und stellet sie uns als in einem Spiegel vor. Die Weide, welche das Wasser beschattet, breitet ihr Grün in demselben aus, und ihre schwankenden Aeste bekommen hingegen den Glanz eines reinen Lichts, welches durch das Wasser zurückgeworfen wird. Man darf also nur im stillstehenden Wasser den Himmel aus einem andern Gesichtspunkte malen. Jedoch muß man bey Zeichnung und Ausmalung der Gegenstände, welche im Wasser sichtbar sind, dieses beobachten, daß alles ungewiß und zweifelhaft zusammenhänge; indem das Wasser, so ruhig es auch scheint, dennoch niemals ohne einige Bewegung zu finden, durch welche Bewegung aber die Schärfe des Wiederscheins gebrochen wird. Die Wasserfälle (Cascaden) macht sich der Artist nicht so wol aus der Natur, als vielmehr aus meisterhaften Stücken bekannt.

§. 575.

Der **Baumschlag** ist ein Mechanismus der Hand; aber die Bewegungen der Aeste und der Zweige, wo sich auf manchen Stellen der Wind gleichsam zu verwickeln scheinet, hängt von der Kunst ab. So biegen sich die feinern Zweige furchtsamer, indem die gröbern Aeste eigensinniger widerstehen; das dem Winde ausgesetzte

Laub

Laub flattert verworrener als dasjenige, welches von eben demselben den Schutz erhält.

§. 576.

Die leichteste Art die nahen Bäume zu machen ist folgende. Nach Herstellung des Umrisses lege man den Schatten der grünen und blättrichten Partien mit einer dunkelgrünen Farbe an, ohne auf die Blätter zu sehen. Eben so bedecke man auch die lichten Theile mit einer hellgrünen Farbe. Nach dieser Anlage des Grünen untermale man den Stamm und die Aeste oder Zweige. Dis lasse man die erste Anlage seyn. Bey der grossen Arbeit wird die Fläche der ersten Anlage durch Farben die etwas heller sind unterbrochen, und zwar so, daß man mit ihnen die Blätter anzeigt. Diese müssen bald heller bald dunkler, bald ganz bald halb, bald verkürzt und versteckt gemacht werden. Eben so werden die Stämme und Zweige der Bäume bey der zweyten Arbeit verbessert, stärker und vollkommner gemacht.

§. 577.

Die Stämme der Bäume haben überhaupt davon zu reden gemeiniglich eine graue Rinde, die aber an einigen helle, an andern dunkel oder schwärzlich ist. Das leichte Mooß, welches sich an dieselben anhängt, giebt ihnen öfters ein mehr oder weniger gelbes Ansehen. Es finden sich aber nicht nur gelbliche, sondern auch grünliche Mooße, graue, weisse und andere ungleiche Flecken an den Rinden der Bäume. Die letzte Arbeit bestehet in Erhöhung der Lichter und Vertiefung der Schatten. Der weisse Stamm der Birke thut oft in einer Landschaft eine recht sonderbare Wirkung, indem sie auch aus den dunkelsten Gründen ihre lebhafte weisse Rinde hervorstrahlen läßt.

§. 578.

Die entfernten Bäume werden so untermalt als die nahen, nur muß es mit schwächern Farben geschehen, mit solchen, die eine schwache und sanfte Dunkelheit haben, und die überhaupt mehr ins Blaue hinüber gehen. Je weiter die Bäume entfernt sind, desto mehr müssen sie ins Blaue gemalt werden; weil die entfernten Dinge um so viel mehr blau erscheinen, je mehr Luft zwischen ihnen und unserm Auge sich befindet. Die entfernten Bäume müssen also bey der zweyten und letzten Arbeit nicht so deutlich, als die in der Nähe ausgemalet werden; sie haben auch kein Licht nöthig, weil sie nicht hell und glänzend, sondern matt aussehen müssen.

§. 579.

Weil es vielerley Gattungen der Bäume giebt, die an Gestalt und Farbe von einander unterschieden sind, so muß man nicht bey einem jeden derselben ohne Unterschied einerley Grünes, noch einerley Blätter anbringen, sondern auf eine angenehme und der Natur ähnliche Abwechselung bedacht seyn. Auf eben diese Weise darf auch das Gelbe und Rothe der Blätter im Herbst nicht immer einerley seyn.

§. 580.

Das was ich von Colorirung der Bäume gesagt habe, schickt sich auch zu allen Arten von Sträuchern, Büschen und Kräutern, und es ist also nicht nöthig insbesondere davon zu handeln. Das Grüne der Kräuter muß so wol unter sich abwechselnd seyn, als auch mit dem Grünen der Bäume, welche auf derselben Bodenfläche stehen.

§. 581.

Der Boden oder das Erdreich in Landschaften, worunter die Maler einen gewissen Raum Erde verstehen, auf

welchem

welchem weder sehr langes Holz, noch sehr hohe Berge sich befinden, kann an und vor sich von verschiedener Farbe seyn. Es kann braun, röthlich, gelblich, schwärzlich und grau aussehen, oder sonst eine gebrochene und dunkle Farbe haben. Man malet das Erdreich zuerst in einer Farbe, die an Stärke einem Halbschatten gleichet. Auf diesen malet man an seinem Orte den ganzen und stärksten Schatten, und zuletzt erhöht man mit hellern Farben das Licht.

§. 582.

Diejenigen Landschaften sind nicht allemal die besten, wo die Farben allzuschön ihrer Natur nach aufgetragen sind; und man verräth gemeiniglich eine noch schwache Bekanntschaft mit der Natur, wenn man nichts als grüne Bäume und Wiesen, nichts als gelbe Wege, und nichts als rothe Dächer sehen lässet. Die Camera obscura, als die getreueste Copistin der Natur, belehret uns eines ganz andern. Sie hat besonders bey Landschaften den grösten Nutzen.

§. 583.

Der beste Rath für einem Landschaftsmaler ist, wenn er sich fleißig die Seltenheiten der Natur aufzeichnet und sich mit den Poeten fleißig unterhält. Es giebt vortrefliche Dichter, welche das Genie eines Malers ungemein unterstützen können.

§. 584.

Seestücke gehören auch mit zu den Landschaften. Das Hauptstudium macht die Kenntniß der mancherley Arten von Schiffen aus; z. E. man muß die Gestalt einer Chaloupve, Fregatte, Barque, Galiote, eines Kriegsschiffes u. s. w. kennen. Man kann entweder bloße Aussichten von Seehäfen malen wie **Vernet**, und denn ist es

eine einfache Seelandschaft. Oder man malt den Menschen, wie er am Hafen beschäftiget ist, Schiffe auszubessern, Waaren einzuladen und abzufahren, oder man malt wirkliche Schiffahrt; dann ist das Seestücke staffirt. Hierher gehören auch die Fischereyen. Noch rechne ich unter die Landschaftsstücke die Thierstücke.

Vierzehnter Abschnitt.

Von den übrigen Gegenständen der Malerey.

I. Die Historienmalerey.

§. 585.

Ein Gemälde, welches Begebenheiten aus der Geschichte, oder überhaupt große und heroische Handlungen zum Inhalt hat, nennt man ein historisches Gemälde. Unter allen Arten der Malerey ist die Historienmalerey die edelste und schwerste. **Vitruv** nannte sie megalographia, eine Malerey großer Gegenstände. Sie erfordert in der That viel Verstand und Genie, eine große Richtigkeit in der Zeichnung, viel Empfindung, Wissenschaft, Geschmack, Treue, Wahl, Deutlichkeit und Feinheit in den Begriffen.

§. 586.

Das Genie bestimmt die Wahl des Inhalts; der Geschmack leitet in der Zusammensetzung und Anordnung; die Empfindungen sind die Quelle, aus welcher der Maler das Edle, das Große und den Reitz seiner Figuren, die Stärke und die Richtigkeit des Ausdrucks schöpft.

§. 587.

§. 587.

Die gewissenhafteste Treue gehört eben nicht zu dem Wesentlichsten der Malerey; allein sie gehört zum Schicklichen, so daß der Künstler sich nicht von der Geschichte so weit entfernen darf, daß er die Meynung, welche man auf Treu und Glauben der Schriftsteller gemeiniglich daran hat, in seinem Gemälde verwerfe. In diesem Falle ist es dem Maler sowol, als dem Dichter erlaubt, sich eine mässige Freyheit zu nehmen, und einige Züge zu entziehen, oder andere durch die Einbildung hinein zu bringen, so wie er es zur Wirkung, welche er sich vorgesetzt hat, für dienlich erachtet.

§. 588.

Die Feinheit (netteté) bestehet darin, in der Handlung einen so charakterisirenden Zeitpunkt zu treffen, daß ihn der Anschauende beym ersten Anblicke von allen andern, welche vor oder nachgehen, unterscheiden kann.

§. 589.

Mit Recht räumt man daher der Historienmalerey vor der Bildnismalerey den Vorzug ein. Ihr Unterschied von derselben bestehet keinesweges in der Menge der Figuren. Eine einzige Figur kann ein historisches Gemälde ausmachen; sie muß aber als ein solches den Anschauenden an eine Begebenheit, an einen Zustand erinnern; sie muß nicht das Frostige und Sclavische des Portraits haben; und der Künstler muß sich keinesweges allein auf die Vorstellung der Aehnlichkeit einer Person einschränken. Auch die Portraite mehrerer Personen, z. E. einer Familie, in einem Gemälde zusammen, sind keine historische Stücke zu nennen.

II. Schlachtstücke.

§. 590.

Bataillen oder Schlachtstücke sind nach den historischen Gemälden die wichtigsten. Man benennt alle diejenigen Gemälde damit, welche eine Schlacht, einen Scharmützel oder Soldaten vorstellen. Sie erfordern eine sehr große Einbildungskraft. Das Feuer und die Handlung machen den vornehmsten Charakter dieser Art Gemälde aus. Alles muß in Bewegung und Geschäftigkeit seyn. Deswegen hat eine starke und kräftige Manier, eine freye und leichte Hand, ein kühnes Wesen, vor der feinen Ausarbeitung und vor einem zu delikaten und zu ängstlichen Pinsel den Vorzug. Alles muß Schrecken und Mitleid erregen; der Contrast ist lebhaft, die Zeichnung herzhaft, gewagt, das Colorit glänzend, starke Gegensätze im Colorit. Das Getümmel auf dem Schlachtfelde wird von den Malern Fracas genannt.

III. Gesellschaftsgemälde.

§. 591.

Zwischen Geschichte und Portrait giebt es ein gewisses Mittelding, welches man Gesellschaftsgemälde nennen kann. Sie sind ebenfalls von angenehmen Werth, wenn der Künstler hierin den Zügen der Natur getreu ist. Naivetät und Treuherzigkeit, welche auch bey Schwachheiten gefallen, sind der beste Charakter dieser Gemälde. Ich rechne zu den Gesellschaftsgemälden die Familienstücke, häußliche Beschäftigungen, welche die ganze Familie interessiren, auch Beschäftigungen einer einzigen Person in einer Familie, Kinderspiele, und überhaupt jede Gesellschaft.

IV. Allegorische Stücke.

§. 592.

Gegenstände, welche die Sache, die man ausdrücken will, selbst nicht sind, sie aber so wohl andeuten, daß man sie beym ersten Anblick errathen kann, nennt man Allegorien. Dergleichen ist z. E. die moralische Schilderung des Herkules zwischen der Venus und Minerva, wo diese heidnische Gottheiten aus keiner andern Ursache eingeführet werden, als die reizende Kraft der Tugend anzuzeigen. Dergleichen ist die Armuth unter dem Bilde einer ermatteten Jungfrau, mit beflügelten Händen und Füssen, die mit Ketten angefesselt sind, vorgestellt; zu welchen die Fortuna die Schlüssel bewahret. Es gehören hierher auch die symbolischen und hieroglyphischen Bilder. Diese müssen bekannt genug seyn, um von der bedeutenden Sache Begriffe geben zu können. Die Attributa müssen gültig und so begreiflich seyn, daß man den moralischen Inhalt leicht fasse. Die hieroglyphischen Stücke, die wir zum Theil von den Egyptern haben, sind aus der Mode, wenigstens erfindet man anjeßt keine neue mehr. Ein Beyspiel eines solchen Stückes sind zwo in einander geschlagene Hände, welche die Einigkeit bedeuten; zwo sich waschende Hände, welche die Unschuld vorstellen u. s. w.

§. 593.

Zu den Allegorien gehören die **mythologischen, comischen und satyrischen Stücke.** Die erstern entstehen aus der Zusammensetzung der erdichteten Götter der Alten, so daß man durch ihre Allegorie etwas Bedeutendes sehen kann. Es kann aber Allegorie und Mythologie sowol von einander getrennt als verbunden seyn. Die Verwandlungen des Ovids sind insgesamt mythologisch-

allegorische Stücke, z. E. ein auf einen Löwen reitender Cupido, die wächsernen Flügel des Ikarus, die Syrenen, Dryaden u. s. w. Die komischen Gemälde zählet man zur Geschicht- und Fabelmalerey. Sie stellen aber insgemein etwas abgeschmacktes oder lächerliches vor, z. E. die Venus in einem Reifrocke, oder der Merkur mit der Tobackspfeife.

§. 594.

Die satyrischen Stücke, welche bey den Malern nicht so häufig als bey den Poeten sind, erfordern viel Laune und Witz. Hogarths Gotteskasten in einer Kirche, woran das Loch mit Spinneweben überzogen war, kann zum Beyspiel einer feinen Satyre dienen.

§. 595.

Alle in diesen vorhergehenden §§. angeführte Gemälde erfordern überdem noch eine Beyschrift, so wie eine in Music gesetzte Arie uns mit dem Texte weit angenehmer ist. Je passender diese Beyschrift ist, desto mehr interessirt uns das Gemälde.

V. Blumen- und Fruchtstücke.

§. 596.

Einzelne Blumen, gebundene Sträuche oder Bouquets, Blumengehänge, Blumenkörbe und Vasen rechnet man zu **Blumenstücken**, und Fruchtkörbe, Füllhörner, Fruchtschnüre zählet man zu den **Fruchtstücken**. Man unterscheidet also Blumengehänge (guirlandes) von Fruchtschnüren. Sie werden beyde meistentheils, so wie auch die Füllhörner und Vasen, zu Bauzierrathen gebraucht. Die Farben behalten bey dieser Malerey gemeiniglich ihr natürliches Ansehen. Man mischet, allein

man

man macht nicht so häufige Tinten, wie bey andern Gemälden. Harmonie in der Wahl, ein sanftes Colorit und Mannigfaltigkeit, dieses sind ihre Grundregeln. Ganz einfache Draperien nnd architektonische Zierrathen machen das Accessoir bey diesen Stücken aus. Man gruppire nicht Blumen zusammen, die die Natur, Clima und Jahreszeit getrennt hat. Man ordne sie unter einander nach der Sympathie der Farben.

§. 597.

Ich rechne zu den Blumenstücken auch noch die Insectenmalerey; denn eigentlich macht sie kein Hauptstudium für einen Maler aus. Sie ist in so fern nur mühsam, als die Natur selbst darin abwechselt. Der berühmte Miniaturmaler Rösel hat sich durch seine illuminirten Insecten einen unsterblichen Namen erworben.

VI. Laubwerk und Verzierungen.

§. 598.

Es giebt verschiedene Arten von Laubwerk, z. E. lang ausgedehnte und sich krümmende Rebenblätter; ferner das so genannte Bandelwerk, welches eine Zusammensetzung von breiten Bändern, Leisten, Blättern, monströsen Thieren und Fratzengesichtern (Groteskerien) ist; und endlich das so genannte Rocaille oder Muschellaub, wodurch die Seegewächse nachgeahmt werden, welche mit Laubwerk und andern Verzierungen durchflochten werden.

§. 599.

Groteskenmalerey (grotesque) ist, wenn man die menschlichen oder thierischen Figuren nicht in ihren ordentlichen Verhältnissen, noch wie sie in der Natur sind, sondern

dern auf eine comische und lächerliche, doch zugleich angenehme und gefällige Art vorstellet. So widersprechend sie zu seyn scheinen, so werden sie dennoch wirklich Vergnügen erwecken, wenn sie gut gewählt und auf der rechten Stelle angebracht sind. Die alten Griechen und Römer bedienten sich derselben, um gewissen Mauren und Gemächern, wo ernsthafte und wahrhafte Geschichten nicht anständig waren, durch allerhand Farben eine Zierde und Ansehn zu geben.

§. 600.

Zu solchen Grotesken gehören ungeheure höckerichte Nasen, Menschen mit Haasenohren und Froschköpfe und andere ovidianische Geschöpfe. Einige dieser Figuren haben nichts natürliches als den Kopf und einen Theil des Körpers, und sind eigentlich zu reden Chimären. Die Fratzen- und Schlaraffengesichter werden selten mehr angebracht, es sey denn daß sie ihre Beziehung auf eine sehr lächerliche und drollichte Begebenheit hätten. Dergleichen Malereyen sind überhaupt keinen Regeln unterworfen, sie sind die Wirkungen des Einfalls und der Phantasie des Malers, welcher den Sachen eine wunderliche Gestalt giebt, die zum Lachen bewegt. Man nennt sie um deswillen Grotesken, weil Johann von Udino einige dieser Art zuerst in den Ruinen des Pallastes des Titus fand, welchen man die Grotten hieß. Er war auch selbst der erste, der zur Nachahmung der Alten, diese Art von Arbeit wieder in Schwang brachte.

Funfzehnter Abschnitt.

Von der

Beurtheilung eines Gemäldes uud wie man Kunstwerke überhaupt mit Nutzen studiren soll.

§. 601.

Nichts ist schwerer und seltner, als eine gründliche und unpartheyische Kritik über Gemälde und Kunstsachen, und dennoch scheint vielen nichts leichter als eben dieses zu seyn. Ein jeder folgt hierin seinem Kopf und seinen besondern Vorurtheilen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir ein und dasselbe Werk von verschiedenen gelobt und getadelt sehen. Diese erheben das Colorit, die Farbengebung, oder die Art sie anzuwenden auf Kosten der Zeichnung oder der Umrisse; jene sind eifrige Bewundrer der Zeichnung, und bekümmern sich wenig um die Annehmlichkeit des Colorits. Ein anderer ist ein übermäßiger Verehrer und Anbeter alles desjenigen, was den Namen des Alterthums oder der Antiquität mit sich führet, und verachtet mit gebietrischen Tone alles, was zu seiner Zeit und in seinem Vaterlande verfertiget worden. Wie wenige denken so vernünftig wie Plinius der jüngere, welcher sagt: „ich bewundre die Alten, allein ich bin kei„ner von denjenigen, welche das Gegenwärtige verachten. „Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Natur so sehr er„schöpft und unfruchtbar sey, daß sie nichts Gutes weiter „hervorbringen könne. Es ist vielmehr der natürlichen „Billigkeit gemäß, daß man das gegenwärtige Verdienst

„eben

„eben so ehre und lobe, wie es allerdings billig ist, daß „man grossen Werken des Alterthums Gerechtigkeit wie„derfahren lasse.„

§. 602.

Viele tadeln oder loben, weil der Künstler es gemacht hat, ohne im geringsten auf die wirklichen Verdienste und Mängel des Gemäldes selbst zu sehen. Noch andere, welche wissen, daß ein jeder Theil das Seinige beytragen muß, um ein schönes Ganze zu machen, verachten ein Gemälde überhaupt, wenn es in diesem einzigen Stücke fehlerhaft ist, obgleich übrigens Anlage, Ausdruck, Grazie und Perspectiv meisterhaft sind. Der Eitle und Stolze lobt im stillen Vertrauen, er wird aber dabey kaltsinnig, oder ein unbarmherziger Kunstrichter, wenn er sich vom grossen Haufen umrungen sieht. Der verwegne Tadel, welcher ein Kind des Hochmuths ist, scheint hauptsächlich jungen Stutzern angebohren zu seyn. Verschiedne Personen suchen sich sogar dadurch ein besonderes Ansehen zu verschaffen, und als grosse Kenner verehrt zu werden, wenn sie bey den größten Schönheiten eines Künstlers unempfindlich scheinen, und nach einen tiefen und unfreundlichen Stillschweigen endlich kaltsinnig anfangen, die vermeinten Fehler aus einander zu klauben. Alles dieses und noch mehrere Dinge sind die Kennzeichen unwissender und partheyischer Kunstrichter.

§. 603.

Es frägt sich aber, wer sind denn diejenigen, auf deren Beurtheilung wir uns verlassen müssen? Du Bos in seinen Reflexions critiques sur la peinture Tom. II. ch. 22. glaubt, daß jedermann im Stande sey, Gemälde zu beurtheilen, und daß man das Publikum als einen unpar-

partheyischen Richter über die Schönheiten eines Gemäldes anzusehen habe. Diesen Satz wird aber wohl niemand als ungezweifelt und allgemein annehmen. Er nimmt selbst die Schönheiten aus, welche von der Zeichnung abhangen, und nur von denen beurtheilt werden können, welche so wie die Künstler, die Malerey studirt haben. Ich glaube, die Betrachtung und Beurtheilung eines Gemäldes setzt gewisse Kenntnisse voraus, welche nicht das Publikum allgemein besitzt, und diese Betrachtung selbst kann nicht, ohne vorhergegangene Anleitung, wie Kunstwerke betrachtet und studirt werden müssen, statt finden.

§. 604.

Es dient also nichts so sehr zur Richtschnur einer Beurtheilung, als was auf der Waagschale der grösten Maler abgewogen wird, welche mit den Anfangsgründen ihrer Kunst, auch das Licht der Vernunft und eine gelehrte Erfahrung zu vereinigen wissen. Es ist eben so viel Geschicklichkeit und Verstand nöthig zu urtheilen und das Schöne zu empfinden, als es hervorzubringen. Wer sich der Kenntniß der Kunst nicht rühmen kann, der ist, wie es Cicero wohl bemerket, weit entfernt, diejenigen zu bewundern, welche dieser Kunst obliegen. Ich schliesse also die gemeinen und mittelmässigen Maler völlig hiervon aus; und verwerfe aber auch keinesweges die Gelehrten und in den schönen Wissenschaften geübte Leute. Es würde unnöthig seyn, weitläuftig zu zeigen, daß gelehrte Compositionen, allegorische Zusammensetzungen von niemanden als nur von Gelehrten verstanden und beurtheilt werden können. Die schönsten Gedanken, die auf diese Art oft der Maler vorträgt, sind dem ein Räthsel, welcher nicht mit den Umständen, Geschichten, Anspielungen, die

zum

zum Verständnisse des Werkes gehören, bekannt, ja der auch nicht von Natur geschickt ist, das Naive und Feine, welches in der Vorstellung liegt, zu fühlen. Ich verachte auch keineswegs das Urtheil der Personen von Witz und Verstand, welche durch einen natürlichen Geschmack und durch die ihnen eigene Begriffe urtheilen; auch nicht diejenigen Liebhaber, Curiöse und Lehrbegierige, welche aus einer wahren Neigung zu den schönen Künsten, durch den Umgang mit Kunststücken und grossen Meistern viele Kenntnisse erlangt haben.

§. 605.

Der gründliche Kritikus wählt die Natur und Meisterstücke als einen festen Punkt, wornach er seine Beurtheilung mit Bescheidenheit einrichtet, und seine Zweifel vorträgt. Nur mit Höflichkeit kann man überzeugen ohne zu mißfallen. Ein solcher Kunstrichter wird allezeit aufmuntern und niemanden verdrüßlich werden. Er wird zeigen, daß nichts den Muth grosser Künstler mehr aufmuntert als die Hoffnung, ihren Vorgesetzten zu gefallen. Die gütige Art, womit man ihnen begegnet, giebt neue Kräfte, sie erweckt bey ihnen lebhafte Empfindung der Ehre, welche zum Eifer des Vorzugs Anlaß giebt. Freylich wird auch von Seiten des Künstlers Bescheidenheit gegen die Kritik erfordert; denn von jenen Künstlern ist hier nichts zu erwähnen, deren Eigensinn, Stolz und Blindheit fremde Meynungen überhaupt verwerfen, und sich für beschimpft halten, wenn auch ihre Freunde mit der grösten Höflichkeit ihnen zur Verbesserung eines Striches Anleitung geben.

§. 606.

Wir beurtheilen Zeichnungen und Gemälde, theils in Absicht des Ganzen überhaupt, theils in Absicht der

Theile

Theile desselben. Es thut bisweilen im Ganzen eine gute Wirkung, und hat gleichwol in den Theilen wichtige Fehler, und auch umgekehrt. Wenn eine Zeichnung und Gemälde im Ganzen schön seyn soll, so müssen die Regeln der Zeichnung, der Anordnung, der Vertheilung von Licht und Schatten und des Colorits wohl in Acht genommen seyn; sollen aber alle Theile insbesondere eben diese Wirkung thun, so muß der Künstler auch auf die Zeichnung eines jeden Theils insbesondere, auf den Ausdruck, auf die Grazie und Perspectiv den gehörigen Fleiß gewendet haben.

§. 607.

Es ist ausgemacht, daß Maler, welche mit Vortheil in ihrer Kunst vollkommen werden wollen, sich jederzeit die vornehmsten alten Meister zu Mustern vorstellen und sie studiren, das heißt mit Aufmerksamkeit betrachten müssen. Wie studirt man aber die Werke der Kunst z. E. eines Raphaels, Michael Angelo, Poußin und anderer großer Männer? Gewiß, hierzu wird beynahe eben das Genie erfordert, welches diese Kunstwerke hervorbrachte. Nur in einer stillen Einsamkeit übersieht der weise Freund der Künste mit bedächtlichen Augen den ganzen Umfang des Werkes, betrachtet den Inhalt desselben, die Anordnung des Subjects, die Wahl der Umstände, und eben so aufmerksam als er das Ganze untersucht, prüft er jeden einzeln Theil und die Verbindung der Theile unter einander. Ueberall spürt er der Absicht des Meisters nach, und sucht die Gedanken zu errathen, die bey seiner Arbeit seinen Geist erfüllten. Warum hat er dieses gethan? in welcher Absicht ist dieser Ausdruck, dieser Charakter, diese Stellung von ihm gewählet worden? was sollen jene Figuren anzeigen? Diese Fragen thut er stets an sich und

sinnt, wie er dieselben sich selbst beantworten möge. Allezeit sucht er die Endzwecke auf, welche der Künstler, da er sein Werk entwarf, gehabt, und vergleicht sie mit der Ausführung und der Wirkung derselben. Man sey vor allen Dingen aufmerksam auf besondere eigenthümliche Gedanken in den Werken der Kunst, welche zuweilen wie kostbare Perlen in einer Schnur von schlechtern stehen, und sich unter diesen verliehren können.

Sechzehnter Abschnitt.

Von der Bildhauerkunst.

§. 608.

Bildhauerkunst und Mahlerey sind beyde Nachahmerinnen der schönen Natur. Nur ihre Arbeit ist sehr verschieden. Der Maler bedient sich der Farben, der Bildhauer des Thons, Marmors oder Metalls. Man wird also schwerlich einen Grundsatz von der Malerey und ihren Geheimnissen finden, der nicht auch in der Bildhauerkunst nützlich und nöthig wäre; und eben deswegen enthält die Zeichenkunst die ersten Regeln der Bildhauerkunst zugleich mit; ich werde also nur diejenigen Regeln anführen dürfen, welche die Bildhauerey insbesondere betreffen.

§. 609.

Die Bildhauerkunst ist von weniger Umfange in Ansehung ihrer Gegenstände, als die Malerey. Diejenigen aber, mit denen sie umgehet, und die beyden gemein sind, sind in der Vorstellung die allerschwersten; nemlich Ausdruck, die Wissenschaft des Umrisses, die schwere

Kunst zu bekleiden, und die verschiedenen Arten der Stoffe zu unterscheiden. Ihre vornehmste Hervorbringung ist der menschliche Körper, welche man Statüen, Bildsäulen und Büsten nennt. Sie hat meistens nur die Schilderung grosser Helden und berühmter Personen zum Augenmerk, welche durch ihre Thaten die Verewigung ihres Namens verdienen, und würdig sind, daß man sie der spätesten Nachwelt vor Augen stelle.

§. 610.

Man kann ohne Bedenken die Bildhauerey für die schwereste unter den bildenden Künsten halten; und eben daher trift man auch in unsern Zeiten sehr wenige an, die sich in dieser Kunst berühmt gemacht haben. Diese Kunst erfordert die strengste Richtigkeit der Zeichnnng. Die Zeit, welche der Meister auf seine Arbeit wenden muß, der Werth der Materie und die Dauer seiner Arbeit sind die Ursachen, weswegen der Bildhauer weniger nachläßig arbeiten muß, als der Maler. Das allerschwerste in dieser Kunst besteht darin, alle Theile an ihren gehörigen Ort zu bringen. Daher muß das Auge des Arbeiters mehr auf den Zusammenhang der ganzen Figur, als auf die Beschaffenheit des Wahren und des Lichts oder des Schattens gerichtet seyn.

§. 611.

Schatten sind im Marmor die Vertiefungen und Aushöhlungen; Lichter hingegen das Erhabne, welches wie jene, in mehr und weniger besteht. Man sagt also sehr irrig, daß in Basreliefs der Schatten durch die Sonne oder durch das Tageslicht formiret werde.

§. 612.

Einige Bildhauer haben auch die Vortheile, welche die Farben dem Gemälde geben, zu nutzen gesucht. Allein

die verschiedenen Farben machen vielmehr die Bildhauerey unangenehm und beleidigend. Diese Gewohnheit, deren man sich in den barbarischen Zeiten des Alterthums bedient, hat sich durch ganz Europa bis zur Wiederherstellung der Künste erhalten. Man sieht so gar, hauptsächlich in Catholischen Ländern, hin und wieder viele Bildsäulen der Heiligen mit verschiednen bunten Farben beschmiert. Ein Mann von Geschmack wird gewiß niemals Vergnügen daran finden, nur der gemeine Haufe läßt sich durch den Glanz der Vergoldung und durch die plötzlichen Wechsel verschiedner Marmorarten von widrigen Farben hinreissen und die Augen verblenden. Das beste wäre, Gold, Bronze und die verschiednen Marmor nur zu Verzierungen zu gebrauchen, und der eigentlichen Bildhauerkunst nicht ihren wahren Charakter zu nehmen.

§. 613.

Es ist in Absicht der Zeichnung der Statuen nichts besonderes in der Bildhauerey zu bemerken. Ein gutes Brustbild bestehet in einem vollkommnen Cirkel, dessen Mittelpunkt das Halsgrübchen ist. In der Wendung, Stellung oder Bewegung eines Portraits auf einem Bruststück sind die blossen Regeln der Zeichnungskunst in Acht zu nehmen.

§. 614.

Man muß vornehmlich zwo Arten des Basreliefs, nemlich die wenig und stark erhabne, unterscheiden. Was man im gemeinen Leben Basreliefs nennt, sind vom Grunde nur sehr wenig erhobne Figuren, von denen gleichsam weiter nichts als ihre Oberflächen hervorragen, und sich sichtbar machen. Hautreliefs steigen schon von ihrem Grunde höher herauf, ihre Glieder und die freygewandten Köpfe erzeugen schon unter sich hole Stellen.

§. 615.

§. 615.

Bey den Basreliefs hat man in Acht zu nehmen, daß nicht um die Figuren ein allenthalben gleichstarker schattigter Rand laufe, welcher denselben die anscheinende Erhöhung und Entfernung benimmt, und macht, daß sie platt auf einander gedruckt und auf eine Fläche geklebt scheinen. Dis wird vermieden, wenn man den Figuren am Rande eine Abrundung giebt, und sie in der Mitte hinlänglich erhebt.

§. 616.

Alle sanft erhabne Basreliefs von wenigen Gründen thun in der Baukunst auf einer Wand die beste Wirkung. Die stark erhabnen Arbeiten können an andern Orten besser angewendet werden, z. E. auf Altären und solchen Theilen der Baukunst, die man sich durchsichtig oder hinlänglich groß vorstellen kann; weil ein wenig erhabnes Basrelief in einiger Entfernung keine Wirkung thun würde. Das Basrelief mag aber einen Platz und Erhöhung haben, welche es will, so muß solche mit der Baukunst übereinstimmen, und die Vorstellung, Zusammensetzung und Bekleidung muß ein Verhältniß mit deren Charakter haben.

§. 617.

Der Anfänger in der Bildhauerkunst lernt zuerst modelliren, das heißt, aus Thon, Wachs oder andern weichen Materien, Figuren abbilden, indem er von diesen Materien eine hinzusetzt. Er nimmt zu dem Ende Gypsstücke vor die Hand, welche von antiquen abgeformte Hände, Füsse oder Köpfe vorstellen, und verfügt sich auf diese Art nach und nach zu ganzen Figuren. Hat er hierin sich

durch eine fleißige Uebung vollkommen gemacht, so fängt er an in Stein oder Holz zu hauen, und hierin unterscheidet sich das Bildhauen von dem modelliren dadurch, daß in diesen beständig hinweggenommen wird.

Siebenzehnter Abschnitt.

Von der

Baukunst oder Architektur.

Mein Endzweck ist nicht, hier eine vollständige Abhandlung von der Architektur zu liefern. Dieses würde für mich eine zu weitläuftige Arbeit seyn, welche schon von andern Gelehrten, besonders vom Herrn Succow hinlänglich ist ausgeführt worden. Ich will vielmehr einen kurzen tabellarischen Entwurf hersetzen, nach welchen die Architektur zu studiren ist. Ich bemerke also:

A) **Ueberhaupt.**

1) Die Erklärung der Baukunst. Sie ist eine Wissenschaft vom Bauen. Bauen heißt gewisse Körper zu einer gewissen Absicht mit einander verbinden.

2) Die Eintheilung der Gebäude. Diese geschiehet nach den verschiedenen Absichten in öffentliche und Privatgebäude. Zu den erstern gehören Kirchen, Schulen, Rathhäuser, Schlösser, Armen- und Waysenhäuser, Zuchthäuser, Proviant- und Zeughäuser, Gefängnisse u. d. gl. Zu den andern die Palläste, gemeine Wohn- und Lusthäuser, Wirthschaftsgebäude, als Scheunen und Ställe.

3) Die **Eintheilung** der Baukunst nach dem verschiedenen Endzweck der Gebäude;

a) in die **bürgerliche** oder **Civilbaukunst** (architectura ciuilis),

b) in die **Wasserbaukunst**, (architectura hydraulica)

c) in die **Militairbaukunst**, (architectura militaris)

d) in die **Schifsbaukunst**, (architectura naualis)

e) in die **Bergbaukunst** (architectura subterranea).

Die erstere handelt von eigentlichen Gebäuden. Die zweyte von Gebäuden die am Wasser angelegt werden, theils um sich des Wassers zur Bequemlichkeit zu bedienen theils um den Einbruch desselben zu verhindern. Die dritte, von Gebäuden, welche zur Sicherheit und Vertheidigung dienen. Die vierte zeigt die Regeln, nach welcher Schiffe gebauet werden müssen. Die fünfte ist eine Wissenschaft, wie Gebäude unter der Erde bey Bergwerken sicher und fest anzulegen sind.

Blos die bürgerliche Baukunst kann zu den zeichnenden Künsten gerechnet werden.

Die Vollkommenheiten eines Gebäudes sind entweder **wesentliche** oder **zufällige**.

4) Die wesentlichen Vollkommenheiten eines Gebäudes sind **Festigkeit**, **Bequemlichkeit** und **Schönheit**.

Worin besteht die **Festigkeit** eines Gebäudes? Giebt die Cohäsion oder Unterstützung eine grössere Festigkeit? Wodurch geht die Festigkeit verlohren? Hieraus fliesset in Absicht der Baumaterialien,

a) daß alle Theile eines Gebäudes aus festen Materialien errichtet werden;

b) daß alle Theile gehörig verbunden und unterstützt werden.

Wie lange muß ein Gebäude dauren, wenn dasselbe fest seyn soll?

Die Bequemlichkeit besteht darin, daß man alle nöthige Verrichtungen ohne Hinterniß und Verdruß darin vornehmen kann. Ist die Bequemlichkeit der Schönheit oder Festigkeit vorzuziehen, und welches ist unter den drey angezeigten Vollkommenheiten die gröste?

Die **Schönheit** eines Gebäudes besteht in der **Eurythmie** und **Symmetrie**. Die erstere besteht in dem guten Verhältniß der Theile des Hauses; die andere in der Aehnlichkeit der Seiten bey einer unähnlichen Mitte. Die Verhältnisse müssen 1) der Absicht gemäß, und 2) schön seyn. Welches sind die besten Verhältnisse in der Baukunst, welche man wählen muß, und wenn ehe kann man davon eine Ausnahme machen? Warum gehört die Schönheit zu den wesentlichen Vollkommenheiten eines Gebäudes? Die Schönheit muß sich nach der Absicht der Gebäude richten. Hierher gehören die Hauptgesetze der Schönheit.

5) Die wesentlichen Theile eines Hauses sind der **Grund**, die **Wände** und das **Dach**.

Die Wände werden wieder in **Haupt-** und **Scheidewände** eingetheilt. Die horizontalen Scheidewände, welche auch **Decken** heissen, theilen ein Gebäude, wenn sie ganz durch dasselbe gehen, in **Stockwerke** oder **Etagen**, oder **Geschosse**. Die Geschosse sind entweder **halbe** oder **ganze**, Souterrain und bel Etagen. Die senkrechten aber in **Zimmer**, welche nach ihrer Grösse, oder Ge-

Gebrauch, oder lage, Säle, Stuben, Kammern, Küchen und Keller heissen. Der Eingang in das Haus und in die Zimmer desselben geschieht durch Portale, Thorwege und Thüren; aus einem Stockwerke ins andere aber führet man Treppen. Um des lichts willen werden in die äussern oder Hauptwände Fenster, und um des Feuers willen Schornsteine, Camine und Oefen gemacht.

Von den Kenntnissen und Eigenschaften eines grossen Baumeisters.

B) Insonderheit. Von der Civilbaukunst.

I) Von den wesentlichen Theilen eines Hauses, deren Verbindung und Unterstützung. Alle Theile eines Hauses müssen wohl unterstützt und gut mit einander verbunden seyn.

1) Von Verbindung der Theile eines Hauses. Diese geschieht durch die Baumaterialien. Dahin gehören

a) die Steine, welche entweder aus der Erde gebrochen, oder aus Thon gebacken und gebrannt werden. Zu diesen letztern gehören die Ziegelsteine. Die Bruchsteine sind entweder Mehlpfützen, das sind solche Steine, daraus Kalk gebrannt wird, oder Sandsteine, welche aus Sandkörnern zusammen gewachsen. Die übrigen Arten von Bruchsteine sind Marmor, Alabaster, Dupf- und Bimsteine. Steine in parallelepipedischer Figur gehauen, heissen Quadern oder Quaderstücke, sind sie dünne so heissen sie Platten. Sind die Kieselsteine zum

Bauen tüchtig? Welches sind die Kennzeichen guter Bruchsteine? Wenn eher sind sie im Feuer, im Wasser und Feuchtigkeit, und in der abwechselnden Witterung von Frost und Hitze dauerhaft? Es giebt einen Unterschied zwischen Backsteinen und Ziegeln. Die Ziegel heissen **Pflasterziegel, Ziegelsteine** und **Dachziegel**, glasirte Steine. Die Form und Grösse dieser verschiedenen Arten von Steine. Die Merkmale guter Ziegelsteine. Vorzug der steinern Gebäude vor den hölzernen.

b) Das Holz. Vollkommenheiten des Holzes. Arten des Bauholzes. Wenn ehe wird es gefällt? Wie wird es nach der Fällung behandelt? Wo wird es verwahret, und wie lange muß es liegen? Welches sind die guten und schlechten Eigenschaften desselben? Wenn das Holz zerschnitten ist, so erhält es verschiedene Benennungen, als **Kreutzholz, Halbholz, Mittelholz, Säulholz, Stollen, Bolen, Bretter, Latten.** Wozu wird es gebraucht, und an welchen Oertern ist das Holz am vorzüglichsten zu gebrauchen? Das Holz wird von allen den Orten entfernt, wo man mit offenem Feuer umgehet. Man kann das Holz einigermassen vor dem Angriff des Feuers verwahren, durch Allaun- oder Vitriolwasser. Welches Holz darf nicht an feuchte Oerter kommen, und welches dauret im Nassen am besten. Das Vitriolwasser soll auch das Holz für die Feuchtigkeiten der Witterung bewahren. Das eichne Holz hält da nicht, wo es weit horizontal oder schräg schweben muß. Von den Verbin-

dungen einzelner Zimmerhölzer. Von Zapfen, Verkämmungen und Verfalzungen.

c) Der Kalk, welcher wieder in Gips, Spahr- oder Schwerkalk und in Leder- oder Bitterkalk eingetheilt wird. Welches sind die guten Eigenschaften des Kalkes? Wie wird der Bitterkalk zubereitet? Wie präparirt man den Gips? Welcher Kalk hat den Vorzug? An welchen Orten ist der Gips zu gebrauchen, und wodurch wird er verdorben? Ist es nothwendig, daß der Kalk mit Sand vermischt werde? In was für einer Proportion geschieht die Vermischung? Wenn eher wird der Kalk unvermischt gebraucht? Der Kalk muß vor dem Gebrauche lange liegen. Von verschiedenen andern Mörteln z. E. Cement, dieses ist eine Vermischung von Kalk mit zerstossenen Ziegelsteinen.

d) Der Sand. Wozu wird er gebraucht; wie probirt man denselben, ob er gut ist? Wodurch wird er vordorben?

e) Der Lehmen. Wie muß er beschaffen seyn, womit wird er vermischt und wozu gebraucht?

f) Die Metalle, als Eisen, Kupfer.

g) Das Glas.

2) Von der Unterstützung.

Einige Lehnsätze aus der Mechanik in Ansehung der Unterstützung. Die Directionslinie und Mittelpunkt der Schwere. Wenn ehe ein Körper für dem Falle sicher ist? Woran solches zu erkennen, und wodurch der feste Stand der Körper zu vermehren ist? Hieraus fliesset: 1) alle Theile eines Gebäudes müssen entweder im Mittelpunkte

der

der Schwere, oder also unterstützt werden, daß diese in der Directionslinie ihrer Schwere nicht fallen können; 2) daß dasjenige, welches eine Last tragen soll, nicht schwächer als die Last sey. 3) Daß die Grundflächen der Theile eines Gebäudes grösser seyn müssen, als die Theile, die darauf ruhen sollen. 4) Daß alle Theile, welche von der einen Seite einen grössern Stoß oder Druck, als von der andern auszustehen haben, an der Seite, welche der drückenden Gewalt entgegen gesetzt ist, entweder eine grössere Grundfläche erhalten, oder bey einer unveränderten Dicke niedriger werden.

Eine Stütze ist alles dasjenige, was von unterwärts verhindert, daß eine Last nicht falle. Die runden Stützen heissen Säulen, und zwar Wandsäulen, wenn ihr Schaft zum Theil eingemauert ist. Die eckichten Stützen heissen Pilaster oder Pfeiler, oder Wandpfeiler, wenn sie zum Theil eingemauert sind.

Eine jede Säule besteht aus drey Haupttheilen, aus dem Postement, aus der Säule selbst und aus dem Gebälke oder Hauptgesimse. Das Postement hat drey Theile, 1) das Fußgesimse, 2) den Würfel, 3) das Postementgesimse. Die Säule hat gleichfalls drey Theile, 1) das Schaftgesimse, 2) den Schaft, 3) das Capitäl. Auch das Hauptgesimse hat drey Theile, 1) den Architrab, 2) den Frieß, 3) den Karnieß. Wozu dienet das Postement und wenn ist dasselbe nothwendig oder nicht? Säulenordnungen können für sich betrachtet, so wol mit als ohne Piedestals gebraucht werden. Man bedient sich bisweilen an statt derselben grosser Untersätze, welche entweder völlig glatt gelassen, oder mit bossage verziert werden. Das Hauptgesimse darf niemals an einer Säule fehlen. Jede drey Haupttheile einer Säule haben wieder ihre

ihre Verzierungen oder kleinere Theile, welche man Glieder nennt. Diese Glieder erhalten verschiedene Namen, a) nach ihrer Figur, b) nach ihrer Grösse, c) nach Verschiedenheit des Orts, wo sie angebracht werden, d) in Rücksicht auf die fünf Säulenordnungen. Die Benennungen derselben sind bey verschiedenen Baumeistern verschieden. Es giebt

1) platte Glieder,
   a) Platten,
   b) Plättlein;
2) krumme Glieder,
   a) erhabene
      α) Stäbe,
      β) Stäblein,
      γ) Viertelstäbe,
   b) ausgehölte, welche Holkehlen heissen;
3) zugleich erhabene oder ausgehölte
   a) Karnieße oder Rinnleisten, oder Sturzrinnen,
   b) Karnießlein. Diese sind entweder Glockenleisten oder Kehlleisten.
   c) Der Ab- und Anlauf.
4) Wesentliche, welche sich in allen Säulenordnungen finden müssen. Dergleichen sind
   a) im Postemente. Die Platte des Fußgesimses, und die Platte oder wenigstens ein Oberplättlein in einem Postementgesimse;
   b) an der Säule, ein Unterplättlein mit einem Anlaufe, und ein Oberplättlein mit einem Ablaufe. In dem Schaftgesimse unter und über den Stamm eine grosse Platte.
   c) In dem Hauptgesimse eine grosse Platte im Architrab, und in dem Karniesse eine grosse abhangende

gende Platte, nebst dem Karniesse und Oberplättlein.

Die Linie, um welche ein Theil, oder auch ein Glied eines Theils mehr hervorstehet als das andere, nennt man die **Ausladung** oder **Vorstechung**. Welche Theile der Säule müssen Ausladung über einander haben, und welche Theile müssen ab- und anlaufen?

Von Verzeichnung der Glieder: a) eines Stabes, b) eines Viertelstabes, c) einer Holkehle, d) eines grossen Karniesses oder Rinnleiste und Sturzrinne, e) eines kleinen Karniesses, f) einer doppelten Holkehle, g) eines Ab- und Anlaufes.

In wie fern sind die Verzierungen von Ringen, Kränzen, Weinranken, Schraubengängen u. d. gl. bey einem Schaft anzubringen? Die Glieder, aus welchen die Säulen zusammengesetzt sind, bekommen öfters Zierrathen, z. E. Rosen, Fruchtschnüre oder Fruchtgehänge, Olivenblätter, Lorbeerblätter, Oelblätter, Petersilienblätter; besonders sind die Blätter vom welschen Bärenklee, die Schnörkel oder Schnecken, Zierrathen für die Capitäler geworden. Die Triglyphen oder Dreyschlitze mit den Zapfen sind Zierrathen des Frieses, und die Kälberzähne und Kragsteine sind Zierrathen des Karniesses im Hauptgesimse. Den Raum zwischen zwey Triglyphen, Kälberzähnen und Kragsteinen nennt man die **Zwischentiefe** (metopa).

Von den verschiedenen Ordnungen der Säulen. Eine Säule mit allen ihren Theilen nennt man eine **Ordnung**, und jeden Haupttheil derselben ein Gesimse. Es giebt eigentlich drey griechische und zwo italiänische Ordnungen, nemlich die Toskanische, die Dorische, die Jonische, die Römische und die Corinthische, denen noch die Sturmische

mische teutsche beygefügt werden kann. Wodurch unterscheiden sich die verschiedenen Ordnungen von einander? Welches ist der Maasstab, um die Höhen der Glieder in einer Säule geschickt zu proportioniren. Der **Modul** ist das allgemeine Maaß zur Bestimmung zierlicher Gebäude. Reduction des Moduls auf den schuhigen Maasstab. Wie wird die Höhe der Säule gegen ihre Dicke, und die Höhe der Theile der Ordnungen gegen die Höhe der Säule bestimmt. In was für einem Verhältniß stehen die Auslaufungen der einzelnen Stücke einer Säule? Wie kann man aus der gegebenen Höhe, wohin eine Ordnung kommen soll, die Dicke des Schaftes finden? Wie wird der Maasstab zur Zeichnung der Ordnungen verfertiget. Von Zeichnung 1) einer jeden Ordnung, 2) der Gesimse, der Triglyphen mit ihren Zapfen, 3) der Kälberzähne, 4) der Schnecken oder Schnörkel, 5) der Kragsteine. Von Verjüngung der Säule. Wie die Säulenordnung bey Gebäuden anzuwenden ist.

Von Verbindung der Säulen in einer Reihe.

a) Durch **gekoppelte Säulen**, **Koppelung** oder Säulen, welche so nahe neben einander stehen, daß die Theile, welche die gröste Ausladung haben, an einander stossen. In welchen Fällen werden sie gebraucht?

b) Durch **Colonnaden**, **Säulenstellungen** oder **Säulenlaub**. Diese entstehen, wenn Säulen oder Pfeiler unter einerley Gebälke fortlaufen, so daß jede ein besonderes Postement bekommen kann, und auch eine proportionirliche Weite dazwischen bleibt. Werden zwischen den Säulen Bogen gewölbt, so nennt man das Werk eine **Arkade** oder **Bogenstellung**.

lung. Verhältniß der Höhe und Breite einer Arkade. Worin besteht die Säulenweite (intercolumnium)? Wie wird sie gefunden, und was sind für Schwierigkeiten in Absicht der Triglyphen und Kragsteine? Wie wird eine Arkade gezeichnet? Das Gewölbe bey den Arkaden heißt der Schwibbogen, der oberste keilförmige Stein des Schwibbogens heißt der Schlußstein. Verzierung des Schwibbogens.

c) Durch Stellung der Säulen über einander. In was für einer Proportion und Ordnung werden Säulen und Arkaden über einander gestellt?

3) Von den wesentlichen Theilen eines Hauses insbesondere.

a) Der Grund (fundamentum, substructio) muß der Last des Gebäudes proportionirt seyn. Worin besteht die Last des Gebäudes? Kann man allgemeine Regeln von Beschaffenheit des Grundes geben? Kann man ein Gebäude auf die Oberfläche der Erde gründen? Wie muß sich die Tiefe des Grundes zur Schwere des Gebäudes verhalten? Worin besteht die Güte des Bodens? man erforscht dieselbe durch einen Erdbohrer. Mittel den nassen Boden zu erforschen. Der schlechte Grund wird verbessert durch eichene, unten zugespitzte und angeflammte, auch wohl mit Eisen beschlagene Pfähle. Der obere Theil der Pfähle heißt die Krone. Das Einschlagen der Pfähle geschieht mit einer Ramme. Gebrauch derselben. Von dem Rost. Den Grund in Wasser zu legen. Hierzu braucht man Spundpfähle.

b) Die Mauren und Wände. Sie müssen senkrecht errichtet, und von einem Stockwerke zum andern

andern verdünnet werden. Wie geschieht die Verdünnung der Mauren. Die Dicke der Mauren differirt sowol nach der Beschaffenheit der Steine, als auch nach den verschiedenen Arten der Mauren, da einige Scheidemauren andere Umfassungs= oder Grundmauren sind. Es giebt daher steinerne und hölzerne Gebäude. Wie geschieht das Mauren der Steine und die Uebertünchung? Wie wird das Holz zubereitet, daß der Kalk davan haftet? Werden alle Mauren aus einerley Art Steinen errichtet?

Die Wände unterscheiden sich von Mauren dadurch, daß sie nicht aus blossen Steinen erbauet werden, sondern sie bestehen aus verbundenen Zimmerholze, zwischen dem der Raum mit Steinen ausgemauret oder mit Lehm ausgefüllt ist.

Von der Verzimmerung. Die verschiedenen Benennungen des Zimmerholzes in den Wänden: **Hauptholzer, Saumschwellen, Hauptschwellen, Säulen, Stützen** oder **Ständer, Pfosten, Streben, Riegel, Trag**= oder **Stützbände, Sturmbände, Blattstücke, Stichbalken, Träger.**

Von Verbindung einzelner Zimmerhölzer durch Verzapfungen. Schwalbenschwänzen und Plattstücken, auch Klammern, Anker, u. s. w.

Eigenschaften der festen hölzernen Wände. Worauf bey Beurtheilung der Stärke des Bauholzes zu sehen.

c) Das Dach ist eine Bedeckung für den Regen.

a) Es giebt verschiedene Arten von Dächern, hohe und niedrige, oder **Haupt**= und **Wetterdächer.** Die ersten sind

aa) gerade

α) Pultdächer, (deliciata Vitruvii,)

β) Kammdächer oder Satteldächer, (displuviata, pectinata,) beyde sind Giebeldächer;

γ) Zeltdächer, (testudinata) Walmdächer auch holländische Dächer;

δ) Altanendächer;

ε) gebrochene, französische oder mansardische Dächer,

bb) geschwungene oder gewundene Dächer, Kuppeldächer oder welsche Hauben, Thurmdächer.

b) Die Unterbauung des Daches. Dieses geschieht durch Wandrahmen oder Mauerlatten, durch Dachbalken, Lagerbalken, Hanebalken, Kehlbalken (entrait), Sparren (choron), und zwar Ober- und Untersparren bey gebrochenen Dächern, Aufschöblinge, Kehlbalken, Hahnebalken, Stuhl- oder Dachfetten (panes), Spannriegel. Die gerade oder schiefe Unterstützung des Kehlbalkens wird ein Dachstuhl genannt. Diese bestehen aus der Dachstuhlsäule und dem Trageband. Sie sind entweder liegende oder stehende Dachstühle. Die Dachstuhlschwelle.

c) Die Verzeichnung und Proportion der Dächer sowol der geraden als geschwungenen. Das Verhältniß des Daches in Rücksicht des ganzen Gebäudes. Die Dicke des Bauholzes bey den Dächern.

b) Die Bedeckung der Dächer. Eigenschaft der Materie mit welcher die Dächer zu decken. Dieses geschiehet mit Ziegeln entweder einfach oder doppelt, ferner mit Stroh, Rohr, Schindeln, Schiefer, Bley, Kupfer, Blech. Die Ziegel sind theils Hohl- oder Forstziegel, theils Platt- und Breitziegel. Man hat auch glasurte. Welches ist die beste Bedeckung der Dächer?

e) Das Fronton. Dieses ist eine Bedeckung, durch welche eine Oeffnung von oben her verwahret wird. Wie muß die Figur desselben seyn? Kann man bey den Frontons auch die Sparrenköpfe oder die Kragsteine anbringen? Die Zeichnung des Frontons. Ein kleines Postement, welches an den Ecken und der Spitze des Frontons aufgerichtet wird, um eine Statüe darauf zu setzen, heißt eine Giebelzinne. Welches ist ihr Verhältniß und Zeichnung?

f) Die Dachtraufe und Dachrinne; sie muß von der Mauer abstehen.

II) Von der Anlage der Gebäude

1) überhaupt. Die Lage des Gebäudes muß der Gesundheit nicht nachtheilig seyn; man baue nicht an sehr niedrige Oerter noch an solchen Gegenden, wo Sümpfe und Moräste vorhanden. Man lege Oeffnungen an, durch deren Hülfe entstandene Dünste nach entfernten Gegenden können abgeleitet werden.

2) Von den Zimmern insbesondere. Diese sind Stuben, Säle, Kammern, u. s. w.

a) Ihre Lage und Austheilung. Jedes Zimmer muß an den Ort gelegt werden, wo man am meisten Vortheile, hingegen am wenigsten Hinderung für den Gebrauch desselben findet. Sie müssen räumlich seyn und eine solche Lage neben einander haben, daß diejenigen, welche zusammen gehören, nahe bey einander sind. In allen Zimmern muß genugsames Licht seyn.

b) Die Figur derselben. Alle Zimmer müssen rechtwinklicht und entweder im Quadrat oder Oblongum seyn; wenn nicht die besondere Art der Zimmer eine Ausnahme macht.

c) Die Proportion der Zimmer, in Ansehung ihrer Länge, Höhe, Breite und Etagen..

d) Die Theile derselben sind ausser den obigen Seitenwänden, die Fußboden und Decken.

α) Der Fußboden. Aus was für Materialen besteht er? Die Stuben werden gedielet. In prächtigen Zimmern wählt man dazu Bretter von allerhand farbigten Holze, . daß in gewissen Figuren zusammengesetzt ist. Der Fußboden der Säle und Vorgemache oder anderer Theile des Hauses, werden entweder mit Estrich begossen, oder mit Steinen gepflastert. In den letztem Fall bedient man sich auch der Pflasterziegel.

β) Die Decken. Diejenigen welche verschiedene Figuren haben, heissen Felderdecken. Zeichnung

nung derselben. Die Decken sind entweder gerade oder gewölbte. Wie werden die geraden Decken verwahret, daß sie in der Mitte nicht brechen.

Gewölbte Decken sind solche Decken, die nach einem Cirkel oder elliptischen Bogen aus Ziegeln oder gehauenen Steinen gemauert sind. Die Bogen sind entweder Zirkelbogen oder spitzige, welche auch Eselsribben heissen oder gedrückte Bogen. Die Gewölbe werden eingetheilt in Kreutz- oder gothische Gewölbe und Klostergewölbe. Die letztern sind entweder Mulden- oder Spiegelgewölber. Ein Tonnengewölbe ist dasjenige, welches ganz nach einem Bogen fortgeführet wird, und ein Stücke von einen ausgehölten Cylinder vorstellt. Haben die Gewölber die Gestalt einer halben hohlen Kugel; so heissen sie Kuppeln, Helm- Kessel- und Kugelgewölber. Alle Steine müssen erst nach der Form des Gewölbes gehauen werden. Gestalt der Gewölbsteine. Die Festigkeit der Gewölber beruhet theils auf die Form derselben, theils auf die Festigkeit der Pfeiler worauf sie ruhen. Die Dicke. Der Pfeiler muß sowol der Form des Bogens als auch seiner eigenen Höhe proportionirt seyn. Es kommt auch bey der Dicke der Pfeiler darauf an, ob die Wiederlage zu beiden Seiten träget oder nur auf einer. Die Wölbung hat nur bey gemauerten Wänden statt. Bey hölzernen Wänden verrichten die Hängewerke dasjenige was die Gewölber thun würden. Einrichtung der Hängewerke.

III) Von den Eingängen in das Gebäude und in die Zimmer desselben. Dieses geschiehet durch Thüröffnungen und Thürflügel. Verschiedene Arten

der

der Thüröfnungen. Vollkommenheit der Thürflügel überhaupt.

1) Von Thüren. Diese sind entweder Stuben- oder Hausthüren, zu welchen letztern auch noch die Kellerthüren und Nebenpforten gehören. Proportion der Gemachthüren. Sie differirt nach Verschiedenheit der Gebäude. Verhältniß der Hausthüren. Sie müssen symmetrisch angeordnet seyn, sowol in Ansehung der Fenster als auch in Ansehung der Nebenthüren, wenn welche da seyn.

2) Von Thorwegen oder Portalen. Ihre Proportion und Festigkeit.

IV) Von den Treppen. Die Treppe ist derjenige Theil des Gebäudes, welcher in der Absicht angelegt ist, daß man bequem aus einem niedrigen Orte zu einen höhern steigen könne. Der Unterschied der Treppen, beruhet auf die Figur der Stufen, auf deren Verknüpfung, auf der Materie derselben, auf dem Orte wo selbige sollen angebracht werden, und auf der länge der Stufen, oder auf der Breite der Treppe. Gestalt der Stufen. Sie werden eingetheilt in gerade Treppen, Freytreppen, Haupttreppen und geheime Treppen, Wendeltreppen, und bey diesen letztern kommt die Spindel der Mäkler oder der Münch vor. Diese sind entweder gerade oder Schneckentreppen. Es giebt ferner auch vermischte und vielfache Treppen, Haupt- und Nebentreppen. Was sind für Regeln in Ansehung der lage der Treppen zu bemerken? Eine Treppe darf nicht steil seyn, und wenn sie hoch ist,

muß

muß sie mit Ruheplätzen unterbrochen werden. Hieraus entstehen gebrochene Treppen, und ein solches Theil derselben, wo die Stufen in einem fortgehen, heißt der Arm derselben. Die Figur des Ruheplatzes. Die Höhe der Stufen in einem Arme der Treppen. Wie die Anzahl der benöthigten Stufen zu finden. Breite der Stufen. Die Länge der Treppen zu finden. Eine verlangte Treppe in einem Gebäude zu berechnen, das ist zu finden, wie viel Stufen erforderlich sind, eine bestimmte Höhe zu übersteigen, und wie groß der Raum dazu seyn müsse, 1) eine gerade Treppe zu berechnen, 2) eine gebrochene Treppe zu berechnen, 3) eine Wendeltreppe zu berechnen, und 4) eine Schneckentreppe zu berechnen. Die Unterstützung der Treppen. Die Wiederlagen bey Treppen heissen Treppenwangen. Die Verzeichnung der Treppen, 1) der Treppe mit Ruheplätzen, 2) der Wendeltreppen.

V) Von den Fenstern. Diese sind Oeffnungen, welche in die äussern oder Hauptwände gemacht sind, theils des Lichts wegen, theils aber auch eine bequeme Aussicht zu verschaffen. Die verschiedenen Arten der Fenster, als Balconfenster, Abajours, Bastardfenster, Mezzaninen, Dachfenster oder Lukarnen, Gaupen. Diese letztern sind entweder viereckicht oder rund, in welchem letztern Fall man sie Ochsenaugen nennt. Proportion der Fenster. Wie groß muß die Breite der Fenster seyn. Wie groß muß die Anzahl der Fenster in einem Gebäude seyn. Fenster müssen bequem zu bewegen seyn. Lage der Oeffnungen in einer Wand. Die Mauer

vor den Fenster inwendig wird schräge eingeschnitten und dieses nennt man die **Schmiege**. Die eigentliche Eröffnung des Fensters heißt der **Vorschlag**. Die Mauer für die Fenster muß viel dünner seyn, als die zwischen ihnen. Der ausgefüllte Raum zwischen zwey Fenstern heißt der **Schaft**. Wie breit müssen die Schäfte seyn. Eigentlich werden in steinernen Gebäuden alle Fenster gewölbt. Wie wird die Anzahl der Fenster bestimmt, wenn uns die Länge der Wand oder Mauer gegeben ist. Alle Fenster müssen in gleicher Breite und übereinander angelegt werden. Die Höhe der **Brustlehne**, oder die Mauer von dem Boden des Gemachs bis an das Fenster. Von Verzierung der Fenster, die Eckzierden derselben.

VI) Von den Schornsteinen, Caminen und Oefen.

1) **Feuermauern** oder Schornsteine sind die Theile des Gebäudes, wodurch man den Rauch aus den Küchen und Oefen abführet. Die Erhöhung der Feuermauer über dem Dache. Hindernisse des Steigens des Rauchs. Zug des Feuers. Mittheilung der Wärme. Gesetze der Schornsteine. Sie müssen nach den Regeln der Symmetrie über den Forst ausgeführet werden, und bey ihrer untersten Eröffnung dem Feuer nahe kommen. Sie müssen nicht perpendikular fortgeführt, sondern unter einem gewissen Winkel geschleift werden, und ihre gehörige Weite haben. Die Weite derselben ist nicht durchaus gleich groß. Der erweiterte Theil heißt der **Rauchfang**, der **Mantel** oder der **Helm**. Vollkom-

kommenheit des Rauchfanges. Es dürfen nicht viele in eine geführet werden. Ein wohlangelegter Schornstein muß oben dergestalt bedeckt werden, daß weder die Sonne seinen innern Raum erhitzen, noch die Winde, von welcher Gegend sie auch kommen, das Aufsteigen des Rauchs verhindern können. Kann man viele Schornsteine in eine Umfassung bringen? Gestalt der Schornsteine. Sie sind inwendig entweder oval oder eckicht. Einige andere Regeln, welche zur rechten Befestigung und Dämpfung des Feuers in den Schornsteinen dienen. **Feuerheerde.** Der Mantel über dem Küchenheerde muß so weit von demselben entfernt seyn, daß Personen, ohne anzustossen, darunter gehen, der Rauch aber noch frey in die Höhe steigen kann.

2) **Camine** und **Oefen** dienen die Zimmer zu erwärmen. Besondere Absicht der Camine. Höhe der innern Caminöffnung, Tiefe des Heerdes. Welches von beyden ist vortheilhafter. Bey den Oefen bemerken wir

a) ihre äusserliche Form und Materie. Vorzug der eisernen Oefen.

b) Ihre innere gute Einrichtung, nemlich daß das Feuer gut brennt, und die Hitze nicht so bald den Ofen verläßt.

Die Tugenden des Camins sind: 1) er muß den Rauch gut abführen, aber 2) ihn nicht zu warm annehmen, 3) viel Hitze in die Zimmer bringen, 4) das Feuer in guter Flamme erhalten, 5) nicht unnöthig kalte Luft

in das Zimmer bringen. Es giebt römische, französische, teutsche und holländische Camine. Welches sind die besten? Die Verzierung und Verkleidung derselben. Verhältniß der Camine.

VII) Von den ausserwesentlichen Vollkommenheiten eines Gebäudes. Dergleichen sind die Zierrathen, diese sind zufällige Theile einer Sache, mit welchen sie der Schönheit wegen versehen sind. Warum gehören sie zu den ausserordentlichen Vollkommenheiten, und sind diese den wesentlichen vorzuziehen? Wenn ehe sind also Zierrathen anzubringen, und wenn sind sie überflüssig? Die Zierrathen eines Gebäudes bestehen in Malereyen, Schnitz- und Gypswerk, Statüen, Fruchtschnüren, Kriegs- und Siegesgeräthe, Vasen, ausgeschnittene Lehnen, Lehne von Schlösserarbeit u. s. f. Die Statüen stehen entweder frey, oder sie sind bedeckt. Ist das letztere, so stehen selbige entweder in besonders dazu gemachten Hohlungen einer Wand, oder sie stehen frey. Ist jenes, so wird eine solche Vertiefung eine Nische oder Bilderplinte genennet. Die Grösse der Statüen nach der Grösse der Nische zu bestimmen. Es wird die Höhe stehender Statüen gegeben, und man soll die Breite und die Höhe der Nische, ingleichen die Höhe des Piedestals bestimmen. Verzierungen der Nische. Wenn ein Theil des Gebäudes vor den andern Theilen desselben von aussen merklich hervorraget, so wird dieser hervorragende Theil ein Risalit genannt. Die nicht hervorragende Theile werden in diesem Fall Flügel genannt. Die gemalten Gegenstände müssen zu den Theilen der Zimmer,

mer, wo sie hinkommen, gewählt seyn. Die innere Verzierung der Wände ist mannigfaltig und willkührlich.

Von den Ableitungen der Unreinigkeiten in den Gebäuden.

VIII) Von den verschiedenen Arten der Gebäude und wie sie anzugeben insbesondere.

Ein Gebäude angeben, heißt es so einrichten, daß es mit den Hauptabsichten des Bauherrn völlig übereinkommt. Die Verschiedenheit der Umstände und der Gebäude, die mannigfaltigen besondern Absichten des Bauherrns, alle diese Dinge veranlassen verschiedene Einrichtungen der Gebäude.

1) Von den öffentlichen Gebäuden, welche das Vergnügen der Bürger zur Absicht haben, als:

a) Opern- und Comödienhäuser,

b) Ballhäuser,

c) Lustwälder, Labyrinthe oder Irrgänge, Thiergärten, Alleen. Ihre Verzierungen.

d) öffentliche Spatziergänge, Spatziersäle oder Gallerien,

e) Schauplätze,

f) Lustbäder u. s. w.

2) Von den öffentlichen Gebäuden, welche nicht blos Vergnügen zum Endzweck haben;

a) Gebäude, welche zur öffentlichen Ausübung des Gottesdienstes bestimmt sind, als Kirchen oder Tempel. Die Kirchthüren, Fenster, Proportion dersel-

derselben. Die Anlage dieser Gebäude ist so verschieden, als es verschiedene Religionen giebt. Bequemlichkeit derselben. Glocken und Orgeln.

b) Gebäude, welche die Erziehung und den Unterricht der Jugend zum Endzweck haben. Dahin gehören die Schulen. Diese sind entweder hohe oder niedrige;

a) von den niedrigen Schulgebäuden,

b) von den hohen Schulen oder Akademien. Bibliotheken, Auditoria, Reitbahnen.

c) Gebäude welche zur Ausübung der Justiz und öffentlichen Geschäfte bestimmt sind, entweder mittelbar oder unmittelbar. Dahin gehören alle Arten von **Gerichtsgebäuden**, als Rathhäuser und Börsen, Gefängnisse, Zuchthäuser, Landhäuser, worauf Landtage gehalten werden, Waagegebäude.

d) Gebäude welche zur Unterhaltung untüchtiger und verarmter Personen dienen, als Hospitäler, Armen- und Waysenhäuser.

e) Gebäude welche zum Andenken gewisser Begebenheiten, oder für Verstorbene errichtet werden.

a) Siegesbogen und Ehrenpforten,

b) Denkmäler. Dahin gehören Denksäulen und und Prachtkegel (obelisci)

c) Gottesäcker.

f) Von den öffentlichen Gebäuden, welche zur Aufbewahrung und Erhaltung gewisser Dinge bestimmt sind.

a) Zur

a) Zur Aufbewahrung der Lebensmittel, Proviantháuser, Kornmagazine;

b) zur Aufbewahrung der Kunstsachen, Kunstkammern.

g) Von den übrigen öffentlichen Gebäuden,

a) Thürme,

b) Wachhäuser.

3) Von den Privatgebäuden. Diese sind

a) in Ansehung des Standes,

a) Prachtgebäude, als Schlösser und Palläste,

b) adeliche Wohngebäude,

c) ordinaire bürgerliche Wohngebäude;

b) in Ansehung der Beschäftigung des Besitzers,

a) Kaufmannshäuser,

b) Wirthschafts- und ökonomische Gebäude, in welchen alles dasjenige bewahret und erhalten wird, was zu einer vollständigen Haushaltung gehört. Es kommen hiebey vor

α) Die Wohnungen derjenigen Personen, welche die Aufsicht über die Haushaltung haben, und welche Meyerwohnungen genennet werden.

β) Die Scheunen,

γ) die Ställe,

δ) das Brau- und Backhaus. Die Malztenne, die Darre.

c) In

c) In Ansehung des Vergnügens und Nutzens,

a) Lustgärten. Gartenhäuser, Gewächshäuser, Kunsthölen oder Grotten, Eremitagen, Trillage, Luststücke.

b) Weinberge.

4) Die Einrichtung ganzer Städte und Dörfer. Städte. Wie müssen die Strassen und Häuser beschaffen seyn? Müssen die Häuser alle einerley Höhe haben, oder symmetrisch abwechseln? Die Stadtthore oder Pforten, deren Proportion. Die Abführung der Unreinigkeiten auf den Strassen. Die Marktplätze.

IX) Von den Bauanschlägen.

1) Preisse der Materialien,

a) Kosten des Bauholzes,

b) Kosten der Steine, des Kalkes, Eisen, Stroh, Sand und Lehm.

2) Menge der Materialien;

a) nothwendige Fuhren. Fuhrlohn auf eine Stunde weit, für eine halbe Cubicruthe Bruchsteine u. s. w.

b) Arbeitslohn für diejenigen, welche bey dem Gebäude arbeiten, als Steinmetzen, Stuckaturer, Zimmerleute, Tischer, Maurer, Schlösser, Schmidt, Glaser, Töpfer, Tagelöhner u. s. w.

X) Von den Baurissen. Baurisse sind diejenigen Abbildungen, dadurch man die Art, wie man ein Gebäude angegeben, andern deutlich macht. Zu eben dieser Absicht dienen auch Modelle von Pappe,

pe, Holz u. d. gl. Einrichtungen eines Modells. Die verschiedenen Arten der Risse sind

1) das Brouillon oder Entwurf,

2) die Ichnographie oder der Grundriß. So viel man Stockwerke hat, so viel Grundrisse braucht man. Die Ichnographie zum Dache wird der Balkenriß genannt. Ein Riß, welcher die Lage der Theile, der Zimmer im Souterrain, oder nur des Kellers und der Grundmauren anzeigt, heißt ein ichnographischer Kellerriß.

3) Die Orthographie oder der Aufriß,

4) das Profil oder Durchschnitt,

5) die perspectivischen Risse.

Ehe man zu der Verzeichnung selbst schreitet, beschäftigt man sich mit Ausrechnung und Einrichtung des Gelasses, Anordnung der Fenster, und Angabe der ganzen äusserlichen Gestalt.

Es wird die Länge einer Wand gegeben, man soll die Hauptthüre, die Grösse und die Anzahl der Fenster und Schäfte, ingleichen ihre Lage nach den Gesetzen der Bequemlichkeit, Festigkeit und Schönheit erfinden.

Es wird die Figur, die Länge und die Breite eines Platzes gegeben, der Platz mag regulär oder irregulär seyn; man soll die Anzahl der Zimmer bestimmen, welche der Schönheit gemäß auf denselben in einer Reihe bey einander liegen können.

Es wird die Hauptabsicht des Bauherrns und die Grösse des Platzes gegeben, man soll dadurch 1) die Anzahl der erforderlichen Zimmer, und 2) die Anzahl der Geschosse erfinden.

Aus

Aus dem erfundenen Entwurfe die ichnographischen Risse des ersten Geschosses zu erfinden und zu zeichnen.

Aus dem ichnographischen Riß der ersten Etage den ichnographischen Riß der zwoten zu erfinden und zu zeichnen.

Aus dem ichnographischen Riß der ersten Etage den Kellerriß zu erfinden und zu zeichnen.

Aus dem ichnographischen Riß den Aufriß zu machen.

Aus dem Aufriß und aus dem ichnographischen Risse des obersten Geschosses den Balkenriß zu erfinden und zu zeichnen.

Das Profil eines Gebäudes der Länge nach zu machen.

Ein Gebäude mit Säulenordnungen zu erfinden.

Ende des ersten Theils.

Praktische Abhandlungen der bildenden Künste.

Zweyter Theil.

G

Erster Abschnitt.

Vom

Tuschen und Illuminiren.

§. 1.

Tuschen heißt eine Zeichnung mit einer Farbe, vermittelst des Pinsels und Wassers ausarbeiten. Eine solche Zeichnung nennt man **gewaschen** oder **lavirt**. Illuminiren sagt man von Kupferstichen, welche mit mehrern Farben natürlich ausgetuscht sind. Es unterscheidet sich vom Tuschen blos dadurch, daß man bey dem letzten die feinsten Farben einzeln und unvermischt gebraucht, da hingegen bey dem Illuminiren schon eine Kenntniß des Colorits nothwendig ist.

§. 2.

Alle einfärbige Malereien nennt man **Grau in Grau** (monachrammata, camayeux), die Farbe mag seyn, welche sie wolle; als roth, gelb, blau u. s. w. wie wohl das wahre Grau in Grau (grisaille) einen wirklich

grauen Grund mit schwarz und weiß bearbeiteten Figuren erfordert.

§. 3.

Zum Tuschen und Illuminiren gebraucht man sowol Erd= als Saftfarben. Von den erstern wählet man solche, deren Theilchen ziemlich fein seyn, und auf dem Reibsteine vollends zu solcher Zärte können gebracht werden, daß sie beynahe den Saftfarben gleich kommen. Die vornehmsten Farben sind demnach folgende:

Schwarze.	Chinesische Tusche, Bister oder Rußbraun.
Braune.	Umbra, besonders gebrannt, gedörrte Nußschalen.
Blaue.	Indig, Berlinerblau, Ultramarin.
Rothe.	Carmin, Zinnober, Florentinerlack, rothe Tinte.
Gelbe.	Gummigutti, Saffran.
Grüne.	Destillirter Grünspan, Saftgrün.

§. 4.

In alle Farben, das Gummigutti, Saffran, Grünspan, Saftgrün und die Tusche ausgenommen, wird etwas aufgelösetes Gummiarabicum gethan.

§. 5.

Die schönste grüne Farbe kocht man aus 4 Loth destillirten Grünspan, mit 2 Loth präparirten Weinstein und $1\frac{1}{2}$ Maaß Wasser vermischt. Wenn man zu dieser Farbe das Saftgrün thut, so erhält man nach oft wiederholter Vermischung eine desto grünere und schönere Farbe. Die blauen Tinten sind ungemein schwer zu verfertigen. Indessen kann man sich des vorigen Recepts bedienen, und anstatt des Grünspans Berlinerblau nehmen.

§. 6.

§. 6.

Die rothe Tinte wird aus 4 Loth Fernabuck, einem Stückchen Allaun, einer welschen Nuß groß, und einem Quartier Essig gekocht. Vor dem Gebrauch wirft man etwas Gummi hinein. Zur braunen Farbe bedient man sich der gedörrten Nußschalen, welche mit Wasser und ein wenig Allaun gesotten werden. Auch spanisch Süßholz-Saft und blanker Ofenruß ist hierzu dienlich.

§. 7.

Die Tusche oder chinesische Tinte ist sehr verschieden. Die beste spielet, nachdem man mit der Zunge daran geleckt hat, ganz gülden; und ihre vornehmste Tugend ist diese, daß eine Linie von dieser Tusche gezogen, wenn man mit einem nassen Pinsel darüber fähret, nicht aufgelöset wird. Mittelmäßige und schlechte Tusche gebraucht man, Risse zu beschreiben und die Rahmen darum zu führen.

§. 8.

Es giebt vier Arten von Haarpinseln, nemlich grosse, mittelmäßige, kleine, und Miniaturpinsel, welche von Iltis- oder auch von Eichhornschwänzen verfertiget werden. Die mittelmäßigen gebraucht man am meisten. Sollen sie gut seyn, so müssen sie folgende beyde Eigenschaften haben; sie müssen, nachdem man sie im Mund naß und zugespitzt hat, beym Herumdrehen auf dem Fingernagel zusammen halten; und sie dürfen sich, wenn man allenfalls einen solchen Versuch machen wollte, kein Haar herausziehen lassen. Wenn die Spitzen derselben zu scharf sind, so brennet man sie an einer Kohle ab. Alle Pinsel werden gut bewahret, wenn man sie nach dem Gebrauche ausspület, abtrocknet und so aufbehält, daß die Spitzen keine krumme Lagen bekommen.

§. 9.

Beym Gebrauch stecket man zwey Pinsel an fünf bis sechszöllige hölzerne oder elfenbeinerne Stiele, davon der eine der **Farben-** oder **Ansatzpinsel**, und der andere der **Lavier-** oder **Vertreibpinsel** ist, welcher letzterer zum Gebrauch mit mäßigem Wasser angefeuchtet, oder nur im Munde naß gemacht wird. Alle Pinsel müssen lang hervorragend in der Hand geführet werden.

§. 10.

Einige Dutzend Muscheln und zwey Gläser, eines zum Auswaschen der Pinsel, und das andere zu beständigen reinen Wasser sind nöthig. Um die Farben zu mischen, braucht man ein Täfelchen von Elfenbein, oder da man dergleichen öfters nicht bekommen kann, so vertritt eine Glastafel die Stelle.

§. 11.

Die körperlichen Farben werden zuvor mit etwas Gummiwasser fein gerieben. Anstatt eines marmornen Reibesteins kann man eine reine dicke Glastafel nehmen, wozu man auch sehr leicht von dem Fuß eines zerbrochenen Stengelglases den Läufer machen kann. Ein mehreres von dem Reibstein und Abreiben der Farben kann man unten in der Miniaturmalerey nachsehen.

§. 12.

Die Farben werden so wäßricht und blaß als möglich aufgetragen, welches sich auch auf den Schatten beziehet. Und auf diese Art kann man jede Farbe mit sich selbst schattiren.

§. 13.

Die Art und Weise wie das Tuschen geschieht, wird in drey Classen abgetheilt. Davon die erste die wahre Verwaschung oder das eigentliche Tuschen ist. Man trägt nemlich

nemlich mit dem Farbenpinsel die Farbe auf die Schattenseite, und fähret an derselben gegen das Licht mit der Spitze des nassen Lavierpinsels heraus. Dies versucht man so oft, bis die gehörige Force erreichet ist.

§. 14.

Bey der zwoten Art gebraucht man den Lavierpinsel gar nicht, sondern man überschwemmt die dunkeln Stellen mit dem Ansatzpinsel, und zwar zuerst so schwach, daß die Grenzen zwischen Schatten und Licht kaum entdeckt werden können. Man läßt diesen Auftrag trocknen, und setzet solches vier, fünf bis achtmal fort, bis der Schatten gegen die lichten Theile zu, immer eingezogen oder verschmälert wird. Man kann fast mit einerley angenommener Stärke der Tusche das ganze Stück vollenden, da alsdenn die oftmals übertragenen Stellen sich nach gewissen Graden verdunkeln. Oft läßt man aber auch die Tinte ins Dunklere anwachsen, und alsdenn kommt man geschwinder davon.

§. 15.

Die dritte Art ist, wenn man ein Stück nach der erwähnten ersten Art, doch ohne den Druck zu geben, verwäscht und hierauf mit der Spitze des Pinsels die angesetzten Stellen schraffirt. Man braucht zu dieser Schraffirung eben nicht den dunkelsten Tusch, sondern ein mittelmäßiger ist hinreichend, durch vieles über einander tragen oder auffsetzen die stärkste Force hervorzubringen. Diese letzte Art ist fast die beste, besonders wenn sie durch eine geschickte Hand gemacht wird.

§. 16.

Sollen Kupferstiche mit bunten Farben illuminiret werden, so ist hierbey folgendes zu merken. Wer ein Gemälde in Kupfer bringen will, der muß die Lichter viel

heller, die Schatten aber dunkler halten, als sie im Gemälde sind. Allein ein solches Kupfer, wenn es illuminiret wird, bekommt in Ansehung des Lichts und Schattens ein ganz widriges Ansehen; denn die Lichter werden von Auftragung der Farben dunkler, und die finstern Schatten, wenn sie mit etwas lichtern Farben, als die Schwarze ist, bemalet werden, fallen heller aus. Es ist daher nöthig, daß man in den Kupferstichen, welche illuminirt werden sollen, diejenigen Stellen, so im Gemälde etwas dunkel sind, in ziemlicher Breite ganz weiß lasse. Wenn also z. E. ein Theil des Gemäldes im dunkeln Blau oder Roth ist, oder sonst eine feine Farbe hat, und man machte die Schatten daselbst eben so dunkel, so dringet die Schwärze durch die hellen Farben, die man zum Illuminiren nehmen muß, durch, und giebt ein todtes und kothiges Ansehen. Trägt man aber die Farben zu dick auf, so wird die Figur in den lichten Stellen zu dunkel, platt und steif. Werden im Gegentheil die Lichter so breit und rein gelassen, als nur möglich ist, so werden die aufgetragenen Farben in solchen lichten Stellen viel frischer ausfallen, als wenn sie mit schwarzen Strichen bezogen sind.

§. 17.

Wenn man einen solchen Kupferstich mit Geschicklichkeit und Verstand illuminirt, so wird sich die grosse Ungleichheit zwischen Licht und Schatten bald verliehren, das Blatt aber gelind und anmuthig ausfallen, so, daß mittelmäßige Kenner solches für ein mit Wasserfarben gemaltes Gemälde halten werden. Kupferstichen, die nicht mit Fleiß zum Illuminiren gemacht werden, wird man schwerlich diese Schönheit geben können, und sollen sie ein erträgliches Ansehn bekommen, so müssen die Farben im Malen sehr dick aufgetragen werden.

Zweyter Abschnitt.
Die Miniaturmalerey.

§. 18.

Miniatur heißt mit Wasserfarben recht klein und fein malen. Der Grund, worauf gemalet wird, ist Pergament, geleimtes Papier und Elfenbein.

§. 19.

Das **Pergament** muß weiß, ohne Sprünge und nicht im mindesten fettig seyn. Das **Papier** muß feinfaßrig, stark und gut geleimt seyn. Es wird zuvor angefeuchtet, und alsdenn entweder in ein Reißbret gespannt, oder auf ein Bretchen angeleimt, damit es durch die Auftragung der Wasserfarben nicht zusammen runzelt. Wenn man auf Papier malen will, so thut man besser, wenn man es ein oder zweymal mit Bleyweiß, in Leimwasser abgerieben, überstreicht, und wenn es trocken ist, recht polirt.

§. 20.

Das Pergament, welches sich sonst ohne Ausspannung von der Nässe der Wasserfarben runzeln würde, leimt man auf einem Rahmen von ausgeschnittener Pappe oder Holze straff auf, indem man das überflüssige Pergament hinterwärts um die Pappe oder das Holz umklebt.

§. 21.

Man pflegt auch bisweilen auf **Elfenbein** zu malen, welches auch allen andern Materien wegen der Dauer vorzuziehen wäre, wenn es nicht leicht gelb würde. Man wählet zu dem Ende für Frauenzimmerportraits das weisse Elfenbein vorzüglich, und für Mannspersonen das gelb-

liche. Man reibt die glatte Oberfläche des Elfenbeins mit feingestossenen Bimsteine ein wenig rauh; und die Spuren desselben werden mit zubereitetem Fischbein (os sepiae) überschliffen. Gelbe Elfenbeintafeln werden in Lauge weiß, und noch weisser auf der Bleiche.

§. 22.

Wenn man mit dem Bleystifte die Zeichnung entworfen, so bringt man dieselbe mit einem Pinsel von ganz blassen Carmin oder Florentinerlack ins reine; damit sich die Zeichnung unter der Hand nicht auslösche. Alsdenn reiniget man das Papier mit weissem Brodte, damit nichts schwarzes mehr übrig bleibt.

§. 23.

Bey der Ausmalung schonet man den weissen Grund des Pergaments oder Elfenbeins. Man punktirt die Schatten und Halbschatten zuerst mit ganz schwachen Farben, und hier arbeitet allein die Spitze des kleinsten Spitzpinsels. Manche schattiren mit runden, andere mit gezogenen Pünktgen. Die Punkte müssen reinlich neben einander gesetzt werden, so daß sie vertrieben, und gleichsam mit einander vereiniget scheinen. Die ersten Tüpfelgen sind nur wäßrig, wo sie mit dem Lichte zusammenfliessen. Die gröste Kunst ist, den Pünktgen ihren gehörigen Nachdruck zu geben, der ihnen zukommt; die untern müssen vorher trocken seyn, und die gröbern und farbenreichsten den Beschluß machen. Zu den Gründen braucht man diejenigen Pinsel, welche etwas dicke sind und nicht allzufeine Spitzen haben, und punktirt sie auch mit denselben.

§. 24.

Miniaturfarben sind Karmin, Florentinerlack, Zinnober, Menning, Braunroth, Bolus, gelber Ocker, Schütt-

Schüttgelb, Neaplergelb, Gummigutti, Bleygelb, Indig, Bergblau, Ultramarin, Berlinerblau, Umbra, Cöllnische Erde, Kienrus, Ginesische Tusche, Elfenbeinschwarz, Saftgrün, Berggrün, Grünspan, Muschelgold, Muschelsilber, Kremserweiß und Schieferweiß. Man bedient sich in der Miniaturmalerey niemals des Bleyweisses, denn wenn es mit Gummi angemacht wird, so wird es schwarz, besonders wenn ein solches Gemälde an einem feuchten Ort stehet.

§. 25.

Die Farben müssen zur Miniaturmalerey ausserordentlich fein seyn, und weil alle Erdfarben allezeit grob bleiben, man zerreibe sie so sehr man will, so wird dennoch jederzeit ein gewisser Sand zurückbleiben. Man bedient sich daher des Schlemmens, indem man erstlich die feinste Farbe aussucht, sie mit Wasser fein reibt, ins Wasser schüttet, und nur das Klare abneigt, trocknet, und verbraucht.

§. 26.

Der Reibstein, auf welchen wir mit einem Läufer von eben dieser Steinart die Farben quetschen oder abreiben, muß wenn er nicht von wirklichen Marmor ist, doch von einem harten Stein gemacht seyn. Er muß so reinlich als möglich gehalten werden. Oefters geschieht es, daß wir Farben auf demselben abreiben, welche den Stein so stark tingiren, daß es schwer ist, die Farben mit warmen Wasser wieder herabzuwischen. In diesem Fall nimmt man nur ein wenig klar geklopften Sand, und reibt ihn auf dem Reibstein ab. Den Läufer, womit wir die Farben quetschen, müssen wir eben so reinlich wie den Marmorstein halten; je länger wir ihn führen, desto feiner giebt er uns die

die Farben. Man kann sich auch einer gläsernen Tafel und Reibsteins dazu bedienen.

§. 27.

Die Farben werden in kleinen runden überglaßten Näpfchen von schlechten Porzellain, oder auch in elfenbeinern Müschlein aufbehalten. Um sie bequem bey sich zu tragen, hat man eine Farbenbüchse, welche aus verschiedenen Scheiben besteht, deren jede vier elfenbeinerne Näpfchen enthält, oder man bedient sich eines Kästchens, welches die Form eines Buchs hat. Wenn man die Farben in Muscheln thun will, muß man diese vorher lange im Wasser sieden lassen, um ihnen ihr Salz zu benehmen, welches den Farben schaden würde.

§. 28.

Die Farben werden mit sehr dünnem Wasser von arabischen Gummi, und noch viel wenigern feinen weissen Zucker auf der Palette oder einer Muschelschale flüssig gemacht. Dieses Gummiwasser muß man in einer reinen und wohlzugestopften Flasche bewahren, und niemals etwas daraus mit einem Pinsel nehmen, in welchen Farbe ist, sondern mit einem reinen Pinsel, oder sonst einem Röhrchen. Damit man wissen möge, ob die Farben Gummi genug haben, nimmt man etwas mit dem Pinsel davon und streichet sie auf die Hand, wo sie so gleich trocknen; wenn, indem sie trocknen, sie sich abbröckeln, so ist zu viel Gummi darunter, und man muß also mehr Wasser hinzu thun; wenn aber, da man mit der Hand darüber fähret, sie sich abwischen, so ist zu wenig Gummi, und man muß also mehrern dazu thun. Eben diese Probe macht man auch auf Pergament.

§. 29.

Alle Saftfarben, als Gummigutta vertragen keinen Gummi; Ultramarin, Lack, Kienruß, den meisten. Unter alle grüne, graue, gelbe und schwarze Farben mischt man im Gebrauche ein wenig in Brantwein eingeweichte Hecht- und besonders Aalgalle, um sie lebhafter und frischer zu machen, und sie an das Pergament anzuhängen.

§. 30.

Die Palette ist entweder von Glas oder von Elfenbein, von der Grösse einer Hand. Ihre Mitte trägt einen Ueberfluß vom Weissen. Von der linken gegen die rechte Hand zu, folgen die gelben Farben, alsdenn die grünen, blauen, rothen, dunkeln und schwarzen Farben.

§. 31.

In der Arbeit werden die Pinselchen oft zwischen den Lippen durchgezogen, um ihnen die überflüssige Nässe oder Farbe zu rauben; diese Art die Spitze zu machen, ist zum Fleischfarben, wo man besonders reinlich punktiren soll, unumgänglich nöthig. Uebrigens ist es besser, allzu viele Pinselfarben auf einem Papiere zu verstreichen, weil einige Farben, z. E. Gummigutti, Bleyweiß u. d. gl. der Gesundheit schädlich sind.

§. 32.

Die Miniatur ist eine Aufgabe für die Geduld. Man muß ein gutes Gesicht haben, und eine besondere Gabe der Reinlichkeit besitzen. Unter der Hand liegt ein Papierblatt wider das Schmutzigwerden. Man kopirt gemeiniglich mit dieser Art Malerey historische Sachen, und besonders ist sie für die Portraits bestimmt. Man versichert sie wider den Staub und die Fliegen durch Glas,

indem

indem Firnisse diese Malereyen verderben. Man giebt ihnen einen Rahmen zur Einfassung; ausserdem aber pflegt man sie zwischen feinen und geschlagenen Papier aufzuheben.

Dritter Abschnitt.

Von den

übrigen Arten der Wassermalerey.

§. 33.

Man bedient sich auch dieser Malerey mit Wasserfarben zu grossen Sachen, da man besonders Erdfarben gebraucht, und solche mit Gummi oder Leimwasser flüssig macht. Heut zu Tage werden nur die Verzierungen auf den Schaubühnen und in den festlichen Freuden dieser Art von Malerey überlassen, weil sie weniger dauerhaft ist.

§. 34.

Diese Malerey unterscheidet sich von den übrigen Wassermalereyen hauptsächlich dadurch, daß hier eine freyere und kühnere Behandlung nothwendig ist. Die Farben sind eben dieselben und man trägt sie auf Mauren, Gips, Holz, Leinewand, und auf starkes Papier, oder auch Pergament, welche aber besonders müssen zubereitet werden.

§. 35.

Der Leim bestehet aus den Abschnitzeln vom weissen Leder oder Pergament, welche man etwa sechs Stunden in warmen Wasser umrührt, erweichen, dicke kochen läßt, und im Gebrauche mit warmen Wasser verdünnt. Er muß

muß besonders auf Gips warm verarbeitet werden. Seine zu grosse Dicke färbt die Farben braun und schälet sie ab; ist derselbe zu heiß, so verschiesset das Feuer der Farbe. Das Wasser vom arabischen Gummi vertritt auf Papier und Pergament die Stelle des Leimes.

§. 36.

Die **Gründung der Wassergemälde** geschieht auf folgende Weise.

Auf **Mauren** wird zuerst von gutem Gipse, der wohl trocknen muß, ein Ueberwurf gemacht, auf diesen streichet man ein paar Lagen erwärmten Leim, der mit etwas Kreide vermischt worden, um den Gipsgrund fester und gleichförmiger zu machen. Ist alles trocken, so schabet man ihn gleich und malet auf diesen Grund.

Die **Leinewand** muß gleichfädnig und nicht gar zu grob seyn. Sie wird auf einen Rahmen ausgespannt; man reibt die Knoten mit einem Glättsteine nieder; man tränkt sie mittelst eines groben Borstenpinsels mit heissem Leime, welchen man, wenn er trocken wird, mit einem Bimsteine glättet oder ebnet. Hierauf folget eine dünne Lage mit Leimtränke, und zuletzt ein wiederholtes Abreiben mit Bimstein.

Holz verlangt zwo heisse Leimlagen, und einen Grund mit Kreide und Leimwasser.

Gutgeleimtes Papier oder **Pergament** kann man mit und ohne Grundirung brauchen. Im ersten Fall wird es eben so wie die Leinewand zubereitet.

§. 37.

Man verwahret die fein geriebenen Farben in glasirten flachen Erdnäpfen, eine jede mit dem ihr gehörigen schwächern oder stärkern Leimwasser. Man hat ein Probeblatt von Gips oder von Holz, das eben so wie der Grund zu-

berei-

bereitet ist, vor sich liegen, um zu wissen, wie eine jede nach dem Trocknen aussieht. Man wendet alle Farben ein wenig mehr als laulich an, und durchrührt sie erst im Napfe, bevor man den Pinsel eintaucht. Zu kleinern Arbeiten ordnet man die Farben auf einer weißblechernen Palette, welche man über schwachen Kohlen warm erhält, oder auf einer Platte von schlechten Porzellain. Die Pinsel sind theils Haar- theils Fisch- und Borstenpinsel von allerley Grösse.

§. 38.

Ist der Grund, worauf man malen will, beschicket, so zeichnet man seine Züge mit einer zarten Kohle, die sich leicht auslöschen und mit alten Brodkrumen oder weichen leinenen Lappen verwischen lässet, auf den Grund hin. Alsdenn überzeichnet man den Riß mit einer sehr hellen Farbe, um keine falsche Farben in den Umriß selbst zu bringen.

§. 39.

Das Malen selbst geschieht mit einer allmählich stärkern Farbenlage, welche man mit den gehörigen Schatten durch einen feuchten Pinsel verwäscht, damit die Grenzen des Lichts und Schattens unmerklich in einander übergehen mögen. Will man statt des Verwaschens die Schatten nur mit grossen Strichen angeben, so unterscheidet man die Grade der Schatten mit blässern und stärkern Schraffirungen. Zum Lasiren dienen nur durchsichtige Farben, welche auf dunklern Grunde einen gemischten Glanz hervorbringen. Alle Wasserfarben wollen hurtig vertrieben und wenig mit Lagen beschweret werden, weil sie leicht trocknen und sich abschälen, wenn man sie gar zu teigig oder leimig aufträgt. Die Lagen müssen erst trocken seyn ehe man sie mit neuen übertuschet. Eine Farbe, die sich mit ihrer Unterlage nicht verbinden will, wird mit Rindsgalle vermischt.

Vierter Abschnitt.

Praktische Handgriffe bey mathematischen Rissen.

§. 40.

Studien zu mathematischen Rissen sind Wiesen, Felder, Büsche, Bäume, Hecken und Zäune, Fuhr- und Fußwege, Kirchen, Kirchhöfe, Häuser, Gärten, Teiche, Moräste, alte Städte, Heiden, Felsen, Berge, trockene und nasse Canäle, Grenzen und in denselben Grenzhaufen, Grenzgruben Steine, neue Grenzsteine, Grenzbäume und alte Grenzsteine. Dörfer und befestigte Städte.

§. 41.

Die nöthigen Instrumente zu mathematischen Rissen sind ein Hand- und Stückzirkel; die Reis- und Bleyfeder, welche man in den Stückzirkel schrauben kann; das Winkelmaaß, der Transporteur und der verjüngte Maaßstab. Dieses alles zusammen genommen, nennt man ein mathematisches kleines Besteck. Zu sehr accuraten Rissen bedienet man sich des geradlinichten Transporteurs. Die Reisfeder reinigt man, wenn sich etwa während der Arbeit dicke Farbe hineingesetzt hat, mit dem so genannten Flittergold, welches man, ohne die Feder zu öffnen, durchziehet. Um mit Carmin und andern bunten Farben Linien zu ziehen, gebraucht man auch messingene Reisfedern, weil man davor hält, daß der Stahl die Farben schwärzer oder dunkel macht: sie schleifen sich aber bald ab und wer-

den stumpf, indem ihnen die nöthige Härte nicht kann gegeben werden.

§. 42.

Zur Ausarbeitung mit Tusche sind die Rabenfedern die besten. Man muß auch beständig zwey Federmesser und eine kleine Pfeile bey der Hand haben. Ein Federmesser und die Pfeile dienen den Bleystift zu spitzen, das andere zum Federschneiden.

§. 43.

Das Reisbrett darf nicht von zu harten, aber auch nicht von zu weichen Holze seyn. Die Pappendeckel sind sehr geschickt, der eindringenden Zirkelspitze, ohne sie zu beschädigen, Einhalt zu thun.

§. 44.

Zu den architektonischen Rissen braucht man besonders das Anlegelineal, zu den übrigen aber sind die gemeinen Lineale hinlänglich. Je härter das Holz ist, daß dazu genommen wird, desto weniger nehmen sie den Schmutz an, und desto besser lassen sie sich reinigen. Die Dienste des Parallellineals versehen die hölzernen Dreyecke.

§. 45.

Man wähle jederzeit reines, dickes und glattes Papier, dergleichen das holländische und französische ist. Das erstere ist das beste. Schlechte und rauhe Flecken verrathen sich, wenn man das Papier schräge gegen das Licht hält. Die Stockflecke machen es fast ganz unbrauchbar. Man entdecket sie, wenn man das Papier ins Wasser tauchet. Sind sie noch frisch, so verschwinden sie wieder, sind sie aber zu alt, so behalten sie die Farbe eines Oelfleckens.

§. 46.

Ist das Papier nur klein, so spannet man dasselbe auf ein Reisbrett; ist aber der Riß zu groß, oder kann dieses

ses aus andern Ursachen nicht geschehen, so wird das Papier auf eine grosse glatt gehobelte Tafel aufgespannt, und dis geschiehet folgender Gestalt: Man netzet das Papier auf der Seite, die man nicht brauchen will, bestreichet den Rand mit Buchbinderkleister, einen halben Zoll breit, und drücket ihn mit dem Falzbeine an. Man befestiget den Rand auch wohl mit Gewichten. Für den Staub wird es mit einer papiernen Decke bewahret. Das Papier läßt man langsam, das ist, in einer temperirten Luft trocknen, sonst zerplatzt es leicht. Auch muß man es nicht an eine steinerne Wand setzen. Statt des Buchbinderkleisters gebrauchen einige den Mundleim.

§. 47.

Wenn man verschiedene Bogen an einander kleben will, so nimmt man lieber lauter halbe Bogen, beschneidet sie am Rande, und leimet mit Buchbinderkleister so viele zusammen, als man haben muß. Denn ein ganzer Bogen kann nicht so gerade ausgespannt und an mehrere angeleimt werden, daß darauf eine rechte gerade Linie gezogen werden könnte, und die Mitte des Papiers, wo der Bogen zusammen gelegt wird, ist auch rauh und ungleich. Man unterziehet auch dergleichen grosse Risse mit Leinewand, welche letztere man straff in einem Rahmen spannet, diese nebst dem Papiere, mit Buchbinderkleister überstreicht, und es so bald als möglich ist, auf die Leinewand leget.

§. 48.

Zu Illuminirung der Risse bedient man sich aller obigen Farben, sowol Erd- als Saftfarben, und überhaupt muß man sich vorher im Tuschen geübet haben.

§. 49.

Bisweilen muß man etwas wegradiren; damit daher die radirte Stelle wieder zum Gebrauche tüchtig werde, so bestreichet man sie mit dem feinsten Jungfernwachse oder mit sehr feinem Kolophonienstaube.

§. 50.

Gebrauch der Farben
1) bey geometrischen Rissen.

Wiesen legt man mit lichtem Grünspan an, und ziehet hin und wieder dunkelgrüne Querstrichlein darauf, die dem Augenmaaße nach mit der untersten Linie der Einfassung eines Risses parallel sind; auf diesen werden etliche dunkelgrüne oder kleine Strichlein gesetzet, um das Gras anzuzeigen. Viehtriften, Heiden u. d. gl. werden auf eben diese Wiese gemacht, nur daß man den Grund nicht mit Grünspan anlegt, sondern weiß lässet. Anstatt der Querstrichlein kann man auch blos dunkelgrüne zerzerte Pünktchen oder Strichelchen darauf machen.

In den Ackerfeldern, deren Unterscheide man mit schrägen Linien schon gezogen hat, werden der Länge nach punktirte gelblichte Parallellinien gemacht; oder wenn man die Felder unterscheiden will, so malet man die punktirten Linien bey dem Sommerfelde grün, bey dem Winterfelde gelb, und bey dem Brachfelde grau, zu welcher letzten Farbe dünner Tusch genommen wird. Auf den Krautländern kann man hin und wieder violette Ringelchen machen, welche die Krauthäupter vorstellen.

Um Bäume vorzustellen, macht man einen lichtgrünen Flecken von proportionirter Grösse, und einen dunkelgrünen Schatten auf der Seite, je nachdem das Licht zur

linken

linken oder rechten fällt. Diesen faßt man mit einem schwarzen krausen Zug ein, und setzet einen braunen Stamm darunter, an dessen eine Seite man einen dunkelschwarzen Strich macht, und an dem untersten Ende des Stamms den Schlagschatten malet. Um einen Wald anzuzeigen, malet man dergleichen Bäume nicht allzudichte zusammen, und den Raum darzwischen bezeichnet man wie die Heiden. Zum Unterschied kann man die Kronen der Bäume in den Eichenwäldern rund, und in den Tannenwäldern oben spitzig machen. Gebüsche werden wie die Kronen der Bäume gemalt, nur daß man den Stamm hinwegläßt.

Die Abhängigkeit der Berge wird mit schwarzen zarten Linien schraffiret. Weinberge legt man ganz blaßbraun an, und macht hin und wieder gerade vertikale kurze schwarze Strichelchen, und um ein jedes herum ein anderes krummes in Gestalt eines S, damit jenes den Pfahl und dieses den Weinstock andeute.

Die Ringelchen in den Krautländern, die Bäume und Gebüsche in den Wäldern, und die Weinstöcke in den Weinbergen muß man nicht zu enge zusammen machen, sondern ein wenig weitläuftig auseinander streuen, damit der Riß nicht an einem Orte dunkler aussehe, als an dem andern.

Die Einfassung der Wege macht man mit schwarzen punktirten Linien, und legt sie hellbraun an, oder läßt sie weiß. Der Umriß des Wassers wird mit schwarzen Linien gezeichnet, der Rand dunkelblau angelegt, und gegen die Mitte verwaschen. Zum Unterschied kann man die Seen mit dunkelblauen geraden parallelen Querstrichen, die Flüsse und Bäche aber mit dunkelblauen mit den Ufern

parallelen krausen Strichen schraffiren. Den Morast legt man blaß schwärzlich braun an, und macht hin und wieder Züge aus horizontalen dunkelbraunen Strichlein, und setzet hin und wieder etliche vertikale schwarze Strichlein neben einander, Sumpfpflanzen damit anzuzeigen.

Häuser und Mauren werden nicht mit Tusch, sondern mit Carmin ausgezogen und zwar dergestalt, daß die unten und auf der rechten Seite liegende Linien viel stärker als die andern sind; sie werden mit blassen Carmin angelegt, und an den stärkern Linien ein dunkler Schatten angebracht, welcher gegen die Mitte hin verwaschen wird.

In Gärten können die Wege blaßgelb, die Luststücke hellgrün, die Alleen und Hecken dunkelgrün angelegt, und letztere schraffiret werden. An Gebäuden, Hecken und Bäumen, und was sonst erhöhete Sachen vorstellen soll, wird an der gehörigen Seite ein Schlagschatten angelegt.

2) Bey Baurissen.

Gemeiniglich werden die Risse mit Chinesischer Tusche nicht allein ausgezogen, sondern auch, nachdem die Bleystiftslinie mit Semmel und Baumwolle weggelöscht worden, mit derselben völlig ausgemacht und getuscht. Wenn aber auch ein Riß mit verschiedenen Farben ausgemalet werden soll; so hat man theils auf diejenigen zu sehen, welche die Sachen von Natur haben, und theils auf die, so ihnen durch die Kunst gegeben werden.

Die Mauren und Wände der Gebäude werden von aussen mehrentheils blaßgelb angestrichen, daher legt man sie in dem Risse an mit Gummigutti entweder allein, oder welches besser, mit ein wenig Tusche vermischt. Sind

neue Mauren von oben oder unten zu sehen, und von gebrannten Steinen aufgeführt, so werden sie mit Zinnober oder Carmin, mit Gummigutti vermischt, gemacht; hingegen eine solche Mauer, wenn sie alt ist, und alsdenn viel dunkler aussieht, wird mit Carmin angeleget.

Die Fenster- und Thürenverkleidungen bleiben weiß. und da sie etwas aus der Mauer hervorstehen, und also einen Schatten werfen, der auf die Mauren anfällt; so kann derselbe mit Gummigutti und Rußbraun, oder mit diesem allein gemalet werden.

Simswerk und Bildhauerey bleiben gleichfalls weiß, die Ausschattirung aber wird am füglichsten mit Tusche angezeiget.

Die Fenster sind mit Tusche und Indig etwas stark anzulegen; wobey man zugleich dahin zu sehen hat, daß sie auf jeder Seite des Gebäudes eine gleiche Anlage bekommen; daher von dieser Vermischung so viel vorhanden seyn muß, als man damit auszukommen gedenket.

Ziegeldächer werden mit Zinnober oder Carmin gemalet; Schieferdächer aber soll man vorher, wie gewöhnlich tuschen, und nachgehends mit Indig oder Berlinerblau überfahren. Auf eben diese Art geschieht das Tuschen bey Kupferdächern, welche hernach, wenn sie neu aussehen sollen, mit Carmin, und so sie alt seyn sollen, mit Grünspan übermalet werden.

Vasen und Statüen von Stein und Alabaster sind ordentlich zu tuschen; in denen letztern kann man die Adern mit Tusche und Berlinerblau nach dessen Natur andeuten; sollen sie aber von Marmor scheinen, so wird man sich nach der Farbe desselben zu richten wissen, indem es od-

von verschiedene Arten giebt. Sollen sie ferner dem Metalle gleichen, so werden sie ebenfalls ordentlich getuscht, und so denn mit Carmin und Gummigutti ausgemalet. Vergoldete hingegen legt man an mit Gummigutti, und schattiret mit Rußbraun und Carmin.

Sprengwerk wird mit Tusch und Indig ausgemacht, wenn man es schwarz haben will; mit Grünspan und Gummigutti aber, wenn es als grün angestrichen aussehen soll. Wären auch hie und da vergoldete Blätter, Rosen, Knöpfe und dergleichen vorzustellen, so leget man sie an mit Gummigutti, und schattiret darauf mit Carmin und Rußbraun.

Bey Vorstellung der Grotten, die aus vielerley farbigten Steinen, Muscheln, Erzten und andern dergleichen Dingen, dergestalt durch die Kunst zusammengesetzt werden, daß sie als von der Natur allein hervorgebracht zu seyn scheinen, können endlich alle einfache und gemischte Farben dienen, jedoch muß man nicht solche zusammen bringen, die dem Gesichte unangenehm fallen; woraus sich diese Regel machen läßt, daß die hellen Farben allein unter sich, und die dunkeln wieder besonders unter einander zu verwechseln sind.

§. 51.

Bey militairischen Rissen sind die vielen Farben nicht mehr Mode, sondern man gebrauchet jetzt etwa nur Carmin zu den Häusern, und Berlinerblau zum Wasser.

§. 52.

Die Farben werden so wäßricht und blaß als möglich aufgetragen, welches sich auch auf den Schatten beziehet. Und auf diese Art kann man eine jede Farbe mit sich selbst

schatti-

schattiren. Uebrigens gilt eben das, was vom Tuschen ist gesagt worden.

§. 53.

Bey einem jeden Risse muß der Maasstab, wornach er aufgetragen werden, und bey geometrischen Rissen noch eine Magnetrose gezeichnet werden. Letztere besteht in einem Cirkel, durch dessen Mittelpunkt man eine Linie vom Mittag gegen Mitternacht, und eine andere vom Morgen gegen Abend ziehet. Unter denen dadurch entstehenden vier Feldern kann man zwey gegen einander überstehende roth, und die zwey andern gelb illuminiren, auch eine Nadel mit der gehörigen Declination hineinziehen.

§. 54.

Die Beschreibung eines Risses geschiehet mit einem breiten schwarzen Rand und einer Einfassung (Cartusche), welche man in stehende, liegende und fliegende theilet. Bey den stehenden bringet man gerne eine Allegorie an, welche sich auf den Zustand der Charte schicket. In der Cartusche kann man den Namen des gezeichneten Platzes, des Besitzers, des Messers, die Jahrzahl u. s. w. schreiben, und den Maasstab zeichnen. In einem ganzen Flurrisse kann man die Benennungen der Felder und Wälder an ihre Orte, und am Rande an einem schicklichen leeren Platze die Namen aller Besitzer von Gütern, deren jeden man auch ein besonderes Zeichen, als etwa einen Buchstaben aus dem Alphabet giebt, und die ihm zuständige Summe der Morgen an Gärten, Aeckern und Wiesen schreiben. In einem jeden Garten, Acker, Wiese u. d. gl. setzt man das Zeichen des Besitzers, und seinen Inhalt an Morgen und Ruthen.

§. 55.

Wie man einen mathematischen Riß kopiren, und in verlangter Proportion vergrössern oder verkleinern kann. Man bedient sich dazu der Kopirnadel, derer Quadrate, der Pentherischen Methode, des instrumenti pantographici, oder des Storchschnabels.

Fünfter Abschnitt.

Von der Pastellmalerey.

§. 56.

Die Pastellmalerey, oder Malerey in Pastell (peinture au pastel) ist eine Art gewischter Zeichnung, welche die natürlichen Farben der Gegenstände mit trockenen Stiften von verschiedenen Farben, so man Pastelle (pastello, pastel) nennt, vorstellet.

§. 57.

Die Geräthschaft eines Pastellmalers ist sehr gering. Er bedarf keiner Palette, noch einer Menge von Pinseln, sondern die Spitze des Fingers, oder ein spitz gerolltes weiches Papierchen, oder ein wenig Baumwolle in einem Federkiel eingedrehet und beschnitten, noch besser aber ein wenig Leder oder Kork. Dieses sind die Werkzeuge, um die Farben, die Halbschatten und die tiefsten Schatten damit zu vertreiben und zu verwischen.

§. 58.

Der Grund, worauf man mit Pastellfarben malet, ist von verschiedener Art. Ueberhaupt aber wird eine rauhe und etwas scharfe Fläche dazu erfordert, damit die Pastell-

stellstifte desto leichter darauf fahren lassen. Einige bedienen sich zu dem Ende des Pergaments, welches auf einen Rahmen recht straff angezogen wird. Die Eigenschaften, welche das Pergament hierzu haben muß, sind diese, daß es zwar rauh, aber dabey doch fein und weich anzufühlen seyn. Der Rahmen, worauf das Pergament gespannt werden soll, muß allemal zu der Grösse des Pergaments proportioniret seyn.

§. 59.

Um das Pergament auf den Rahmen zu spannen, so wird dasselbe so geschnitten, daß es auf allen Seiten etwa eines Daumens breit über den Rahmen gehe. Man befeuchtet alsdenn die linke Seite des Pergaments, worauf man nicht malen will, mit einem nassen Schwam, lieber zu viel als zu wenig. Hierauf legt man das Pergament auf den Rahmen, und heftet es mit ganz kleinen Nägeln an. Man schlägt aber zuerst an allen vier Ecken des Rahmens einen Nagel ein, damit es im rechten Winkel bleibe. Ist dieses geschehen, und hat man eine Seite völlig fest genagelt, so ziehet man von einer Seite zur andern das Pergament straff an, und heftet es ebenfalls nicht gar zu weitläuftig mit kleinen Nägeln. Da das Pergament selten von gleicher Dicke ist, so dehnet es sich bisweilen ungleich und bekommt Falten, wenn man auch alle mögliche Ordnung und Behutsamkeit beobachtet hat. Um diesen abzuhelfen, darf man nur etliche Nägel, die den Falten am nächsten sind, heraus nehmen, das Pergament von neuen anziehen und wieder heften. Einige, welchen diese Arbeit etwas zu mühsam und umständlich zu seyn scheint, bestreichen das Pergament über und über mit Leim, und lassen es auf ein dickes Brett anleimen. Allein jedermann kann leicht einsehen, was für verdrießlichen Zu-

fällen

fällen eine solche Pergamenttafel nothwendig unterworfen seyn muß.

§. 60.

Eine solche Pergamenttafel hat den Vorzug vor allen übrigen Gründen. Weil aber das Pergament etwas kostbar ist, so ist man darauf gefallen, solche Gründe zu verfertigen, welche demselben gleich kommen. Der beste unter diesen ist, wenn man Leinewand auf einen Rahmen straff anzweckt, alsdenn etwas stark Papier aufklebt. Ist dieses trocken, so überzieht man das Papier mit einem starken Leim, welcher kalt und einer Gallerte ähnlich ist, oder auch mit Buchbinderkleister, und stäubt mit einem Haarsiebe recht feines Bimsteinpulver, oder auch sehr feine Schmalte auf den noch nicht getrockneten Leim. Wenn der Bimstein oder Schmalte angetrocknet ist, so stäubt man das Ueberflüssige mit einem Pinsel ab. Man kann auf eben diese Art auch blosses Papier auf einen Rahmen leimen, ohne erst Leinewand zum Grunde zu legen, ob dieses gleich nicht so dauerhaft als das vorige ist. Andere bedienen sich einer mit Braunroth gegründeten Leinewand, so wie diejenige, welche man in der Oelmalerey braucht, und richten sie nach der vorigen Art mit Bimstein zu. Diejenige Gründung aber ist meines Erachtens die fehlerhafteste, wenn man auf weiß oder besonders blaues Papier, das nicht gar zu viel Leim hat, mit trocknen Farben malen will. Denn da die Oberfläche des Papiers nicht rauh genug ist, die Farbe anzunehmen, so wird das Blaue, als der erste Grund, aus allen Farben hervorblicken.

§. 61.

Die Farben, welche zur Pastellmalerey gebraucht werden, sind lauter Erdfarben. Gute Pastellfarben

müssen

müssen besonders die Eigenschaft haben, daß sie auf dem Pergament oder Grund ganz willig ihre Farben von sich lassen, ohne daß man nöthig hat, stark aufzudrücken, oder hin und her zu reiben. Solche Pastellstifte bestehen nicht nur aus ursprünglichen Farben, sondern sie bekommen auch allerley Vermischungen, z. E. alle Grade einer Fleischfarbe. Eine Pastellschachtel enthält solche Griffel von Berlinerblau, Zinnober, Lack, Umbra, Braunroth Hellgelb, allerley Grade des Braunen, Schwarzen, Erdgrünen, und von jeglicher wieder vielerley Vermischungen. Man hat also sowol auf helle als auch besonders auf dunkle Farben zu sehen.

§. 62.

Man verfertiget die Pastellfarben, indem man so wol die reinen als vermischten Erdfarben mit weisser Thonerde und Honigwasser vermischt. Man reibt die Farben zu einen Teige, welchen man zu Griffelchen, die an beyden Enden dünne und einen halben Finger lang sind, rollet. Zum Gebrauch werden sie in Schachteln zwischen Baumwolle verwahret, damit sie nicht in Stücke zerfallen.

§. 63.

Damit während der Arbeit nichts von dem Gemälde ausgelöscht werde, so bedienet man sich zu grossen Portraiten einer Staffeley von gewöhnlicher Grösse, wie man sie bey den Oelmalern antrift. Zu kleinen Stücken thut ein Pult, worauf musikalische Stücke pflegen gelegt zu werden, gute Dienste. In die linke Hand nimmt man ein Stäbchen, worauf die rechte Hand ruhet.

§. 64.

Um die Zeichnung auf die Tafel zu bringen, so hat man zu merken, daß alle Theile des Gemäldes mit derje-

nigen

tigen Farbe sehr gelind entworfen und ausgezeichnet werden, welche ihr natürlich ist, z. E. zum Umriß des Gesichts nimmt man Fleischfarbe, zu den Augen schwarz u. s. w. Um das Weisse zu entwerfen, nimmt man eine lichte Aschfarbe. Man vergesse auch nicht die Grenzen der Schatten mit Punkten anzuzeigen, wie weit sie sich nemlich gegen das Licht erstrecken, und was für eine Figur oder Gestalt und Farbe sie an sich haben. Fehlerhafte Striche kann man leicht mit Semmelkrume hinwegreiben, und die Sache nach dem Original gehörig verbessern. Durch eben dieses Mittel lassen sich auch die Entwurfsstriche schwächer machen, wenn sie zu stark gerathen seyn sollten. Man lasse sich übrigens Entwurf und Umriß sehr angelegen seyn, damit man der verdrüßlichen Arbeit entgehet, erst hernach ganze gemalte Theile herauszureiben und zu ändern.

§. 65.

Die Pastellmalerey hat eine gewisse Lebhaftigkeit und ein sanftes Wesen, welches der Natur weit näher kommt, als in den andern Malereyen. Das Wöllichte, welches das Pastell macht, ist geschickter als andere Arten Malerey, die Zeuge, das Markichte und Glattrauhe der Fleischfarben auszudrücken. Die Farbe erscheint viel natürlicher; allein um hierin einen recht guten Erfolg zu haben, muß man sehr geschickt seyn. Eine gute Kenntniß des Colorits macht hier die Hauptsache aus. Uebrigens ist hierbey die größte Bequemlichkeit, man kann die Farben weglegen, und anfangen wenn man will, ohne viele Umstände damit zu machen, indem hier kein Schmutz, keine Geräthschaften, ausser der Griffel und Fingerballen, statt finden. Die Fehler des Pastellgriffels kann man mit Semmelkrume gar

leicht

leicht auslöschen, und die Schatten lassen sich alle Augenblicke zerstören, ummalen oder wieder erwecken.

§. 66.

Allein so groß auch die Vortheile dieser Art Malerey sind, so ist sie dennoch nicht ganz ohne Fehler. Ihre größte Unvollkommenheit ist diese, daß die Farben nur einen feinen Staub ausmachen, der sehr wenig an den Grund haftet, den folglich der Wind, der Athem und die leichteste Erschütterung wegführen kann. Der geringste Fehler ist noch dieser, daß die Stückchen Farbe sehr oft entzwey brechen.

§. 67.

Um diese Art Malerey dauerhafter zu machen, hat man auf Mittel gesonnen, theils diesen Staub auf dem Pergament, oder auf den andern Gründen, worauf man malt, zu figiren; theils auch das Pastellgemälde, so bald es ausgearbeitet, mit einem reinen Glase, das keine Blasen noch Farbe hat, zu bedecken, welches letztere den Farben auch eine Art von Firniß giebt, und dieselben lieblicher macht. Insgemein thut man solche zwischen zwey Glasscheiben, wie unter eine Presse, um sie für den Staub, und sowol für den allzustarken Austrocknen, als auch Feuchtigkeit zu bewahren.

§. 68.

Was die Befestigung der Pastellfarben betrift, so macht man bis jetzt noch ein Geheimniß daraus. De la Tour und besonders Lauriot in Frankreich sollen die Firirung der Pastellgemälde erfunden haben. Einige geben an, man solle das Pastellgemälde über den Dampf eines siedenden Wassers nach und nach halten, und zuletzt das Gemälde mit den lebhaftesten Erhöhungen vollends endigen.

Ich will hier nicht die verschiedenen Einfälle und Gedanken anderer darüber anführen, sondern dasjenige bekannt machen, welches ich aus eigner Erfahrung für das sicherste Mittel, die Pastellfarben zu befestigen, halte. Man wähle zum Grunde des Gemäldes ein feines Papier, tränke es mit Leinöl, und überstreiche es zuletzt mit einer Farbe, welche mit Oelfirniß angemacht ist. Ehe aber die Grundfarbe trocknet, bestäube man sie mit Bimstein. Hat man hierauf sein Pastellgemälde verfertiget, so bestreiche man die linke Seite desselben mit Terpentinöl, so wird dieses durch den ölfarbnen Grund durchdringen, und zugleich die trockne Pastellfarbe anziehen. Die Blicke werden zuletzt mit Oelfarbe gemacht.

§. 69.

Bey der Anwendung der Pastellmalerey auf die verschiedenen Gegenstände der Natur, haben wir auf folgende Stücke zu sehen: 1) einige allgemeine Regeln, welche bey allen Gegenständen, besonders aber bey den Portraiten, so mit Pastellfarben gemalet werden, zu beobachten sind. 2) Die besondere Anwendung auf einige vorzügliche Gegenstände, welches sich aber besser mündlich zeigen läßt.

§. 70.

Ueberhaupt hat man sich nach folgenden Regeln zu richten.

1. Man bediene sich dieser Art Malerey fast nur in Bildnissen, selten zu historischen Stücken; bey den Landschaften und Blumen fast gar nicht.
2. Man wähle nicht allzugrosse noch allzukleine Pergamenttafeln. Wer die Gesichter nicht völlig in Lebensgrösse machen will, wird wohl thun, wenn er selbige auch niemals kleiner als drey Zoll lang macht.

3. Die weisse Farbe des Pergaments ist die geschickteste, den ersten Grund zu allen Farben abzugeben. In Ermangelung also der Pergamenttafel muß man (nach §. 60.) den Grund allezeit lieber von Bimstein machen.

4. Um das Zerbrechen der Farben zu verhüten, fasse man die Pastellgriffel so kurz als möglich an.

5. Bey dem Untermalen muß das Weisse des Pergaments durch die Striche der Pastellstifte so bedeckt werden, daß diese Striche nicht einzeln zu erkennen sind, sondern alle zusammen einem ganzen Anstriche gleichen.

6. Die Farben dürfen nicht schwach noch dünne auf dem Pergamente sitzen, aber auch nicht auf einmal zu dicke aufgetragen werden, weil man sehr oft eine Farbe auf die andere setzt. Hierin liegt die Ursache, warum einige Pastellgemälde lebhaft und kräftig aussehen, andere hingegen matt und abgestorben sind. Bey der Anlage einer Farbe nehme man sich in Acht, nicht zu sehr darauf zu drücken, indem diese erste Fläche der Farben etwas dünne auf dem Pergament liegen muß; damit es die andern nachfolgenden Farben willig annehmen kann.

7. In der Pastellmalerey lassen sich nicht zwey Sachen, die in ihrer Farbe völlig von einander unterschieden sind, auf einander malen; sondern es muß eine jede derselben das blosse und reine Pergament zu dem ersten Grunde haben. Man muß also besorgt seyn, jede Farbe gleich an ihren rechten Ort zu bringen. Ist es aber aus Versehen geschehen, so muß man sie

lieber mit Semmelkrume heraus reiben, oder auch mit einem Federmesser ganz sachte abschaben. Z. E. wenn man einen Ort, der gelb seyn sollte, mit Roth gemalet hätte, so würde sich dieser Fehler sehr schwer in der Pastellmalerey mit der gelben Farbe ändern lassen.

8. Die Vermischung der Tinten und Halbschatten geschiehet durch ein leichtes und gelindes Reiben. Es geschiehet mit den äussersten des kleinen Fingers, der aber nicht naß, sondern trocken seyn muß. Man muß aber nicht ohne Unterscheid alles in einander, sondern nur die Grenzen, wo zwey Farben zusammen treffen, in einander verreiben. Weil der Finger von der Farbe, die man verreibt, etwas annimmt, so muß man ihn zuvor abwischen, wenn man andere Farben damit verreiben will.

9. Alle Sachen, die aus vielen kleinen an einander hangenden Theilen bestehen, und deutlich seyn müssen, z. E. Augen dürfen nicht mit dem Finger verrieben werden, sondern man spitzet die Pastellstifte mit einem Federmesser, und bemühet sich mit den Farbenstückchen selbst, oder auch mit den kleinen papiernen Verreibern die Vereinigung der Farben hervorzubringen. Und wenn man ja an einigen Orten den Finger gebrauchen will, so ist es besser, mit solchen die Arbeit mehr zu betupfen und leicht zu berühren, als sie wirklich verreiben.

10. In der Pastellmalerey ist nichts so schwer als das Licht durchdringend und glänzend, und den Schatten kräftig, glühend, dünne und angenehm zu machen. Um aber das Schwarze und Russige der starken

Schat-

Schatten zu vermeiden, muß man die Schatten mit andern dunkeln Farben, die aber schön, stark und glühend sind, angenehmer machen.

11. Die hellesten Lichter werden in der Pastellmalerey nicht vertrieben, sondern man läßt ihre sanfte Schraffirung unverändert.

Sechster Abschnitt.

Von der Oelmalerey.

§. 71.

Die Oelmalerey ist unter allen Arten die gewöhnlichste. Ihre Vorzüge bestehen hauptsächlich darin, daß die Farben in ihrem feuchten Zustand auf allerley Weise unter einander vermischt und vertrieben werden können. Die Farben erhalten durch das Oel eine Art von Haut, welche sie wider das Ausbleichen in Sicherheit setzt; man kann schneller und ohne grosse Verzögerung in eins fortarbeiten; die ölfarbenen Gemälde leiden keine Eindrücke von dem Wasser oder der Luft. Man kann überfahren, auffrischen, vertreiben, auslöschen, ohne die Malerey, auf der man malt, oder den ersten Farben auf irgend eine Art Eintrag zu thun. Die gröste Bequemlichkeit dieser Malerey ist, daß man Gemälde von dieser Art leicht von einem Ort zum andern bringen kann, und daß man die Wirkung in der Arbeit vor sich siehet, weil die Farben im trocknen sich nicht ändern, und durch dieses Mittel kann man die Natur mit so viel Wahrheit fassen, daß es nicht scheint, daß man weiter gehen könne.

§. 72.

Ein kleiner Mangel ist ihr nur sehr eigen; es werden ihre Farben nach der Trocknung brauner und dunkler, und das schönste Fleisch mit der Zeit gelbroth. Dieses ist ein unvermeidlicher Fehler, und wozu das Oel vielleicht das mehreste beyträgt. Der Maler kann diesem einigermassen abhelfen, wenn er seine Farben ein wenig heller anlegt, als sie anfangs scheinen solten, und daß er alle diejenigen Farben von seiner Palette verweiset, welche zerstörbar sind. Weil also das Oel die Farben verändert, so bemüht man sich solch Oel zu bekommen, welches am hellesten ist, und in welchen sich die Farbe bey dem Malen mit Oelfarben am besten hält. Man bedient sich hauptsächlich des Nußöls, Mohnöls, Spick- und Leinöls. Alle Oele müssen frisch seyn, das Leinöl aber ist wegen seiner Gelbe nicht frisch zu gebrauchen, sondern man läßt es einige Zeit stehen, daß es recht klar wird, und sich das Unreine davon absondert. Es läutert sich endlich, daß es so helle wird wie Baumöl. Man läßt es auch ausfrieren, oder in der Sonne destilliren. Das Mohnöhl hat noch vor dem Nußöhl den Vorzug, weil es leichter trocknet, und noch weisser und klarer ist.

§. 73.

Alle lichten Farben werden mit Mohnöle oder schönhellen Nußöle, und nur die dunkeln Farben mit Leinöl gerieben. Noch besser ist es, wenn man die Oelfarben vorher mit Wasser auf einem Reibsteine zu einen unfühlbaren Pulver gerieben hat.

§. 74.

Man muß wissen, daß alle weisse Farben leicht und von selbst trocknen, sie leiden also weniger von fremden Zusätzen; alle schwarzen und dunkeln Farben hingegen scheinen

nen höchst arm an eigenthümlichen Stoffen, sie leiden also den stärksten Beytrag von andern, das dickste Oel, und haben die meiste Mühe zu trocknen. Zu dem Ende bedienen sich einige bey den lichten Farben in der Arbeit selbst des Terpentin- oder Spicköls, welches die Farben nur einen Augenblick flüssig macht, und so gleich wieder verfliehet; bey den dunkeln Farben aber hat man ein besonderes Trockenöl oder Firniß, wovon man während der Arbeit ein wenig hinzu setzet.

§. 75.

Man pflegte sonst die langsam trocknenden Farben mit weissen Vitriol, welcher auf einem Eisenbleche getrocknet, und gleichfalls in Oel abgerieben worden, zu vermischen; allein dieses und alle Salze ziehen die Feuchtigkeiten der Luft an sich, und indem es trocknet, hinterlassen sie auf der Fläche des Gemäldes eine Art Mehl zurück. Man bedienet sich also heutiges Tages in dieser Absicht des Malerfirnisses, welcher mit den achten oder zehnten Theile Silberglätte langsam gekochtes Nuß- oder Leinöl ist, womit man einen irdenen Topf halb anfüllt, damit es nicht überlaufe. Man reibt die Silberglätte zuvor mit eben dem Oele ab, und läßt es bey einem gelinden Feuer ganz sachte kochen, damit es nicht schwarz werde, und wenn es anfängt dicke zu werden, nimmt man es vom Feuer und rührt es wohl mit einem hölzernen Spatel um, da man zugleich ein wenig Wasser hinzu thut. Einige thun mit der Glätte noch klein geschnittene Zwiebeln dazu, da sie behaupten, daß dadurch das Oel flüssiger werde. Wenn es sich gesetzt hat und hell ist, kann man es gebrauchen.

§. 76.

Mit diesem Firnisse werden der Lack, Schüttgelb und Kohlenschwarz und alle braune Farben schwach angefeuch-

feuchtet, um desto eher zu trocknen. Besonders aber muß man zu das Bein- und Elfenbeinschwarz ein wenig mehr Firniß nehmen, weil sie am schwersten trocknen. Wenn man die Farben mit Bleyweiß bricht, um Tinten zu machen, so muß man, weil das Weiß trocknend ist, weniger Firniß dazu thun. Ueberhaupt trocknet die Sommerluft die Oelgemälde früher, als die warme Winterstube.

§. 77.

Man malt mit Oelfarben auf Papier, Holz, Kupfer und andere Metalle, Mauren, Stein, groben Taffent, und auf Leinewand am meisten.

§. 78.

Der Grund auf Papier wird also zubereitet. Man überstreicht das Papier mit einem nicht zu starken Leimwasser, läßt es trocknen, und zieht einen Grund mit Farben darüber, welche mit Firniß zubereitet sind. Oder man überstreicht das Papier blos mit Firniß, darunter noch Leinöl kann gemischt werden, läßt es trocknen und spannt es zum Malen.

§. 79.

Das Holz wird auf beyden Seiten mit einem erwärmten Leim aus Handschuhleder oder Pergamentspänen auf beyden Seiten überstrichen, um sich weder auf der einen noch andern Seite zu werfen. Man schabt die rechte Seite gleich, und überzieht beyde mit einem Kreidengrund, welchen man mit einem weichen Pinsel zwey oder dreymal aufträgt, doch so, daß der erste allemal trocken ist. Wenn die letzte Lage trocken ist, wird dieselbe mit einem feuchten Schwam geebnet. Dieser Grund dient dazu, um die Löcher des Holzes auszufüllen. Zuletzt übergeht man solchen mit einem Oelgrund, den man fein gleich und dünne

mit

mit einem Borstenpinsel aufträgt. Dieser Oelgrund wird gemeiniglich von Bleyweiß, mit Braunroth und Kohlenschwarz vermischt, gemacht, welches eine röthlich graue Farbe giebt. Einige übergehen mit diesem Oelgrunde zweymal, nachdem sie den ersten haben recht trocken werden lassen. Nach der Trocknung wird dieser Grund mit Bimsteine, oder auch mit der Messerschärfe gleich gemacht. Diese Beschickung macht das Holz zu saubern Arbeiten mehr als eine gute Leinewand geschickt. Man bedient sich desselben in kleinen Arbeiten, welche viel Reinlichkeit erfordern.

§. 80.

Die Kupferplatte wird, ohne sich mit dem Poliren zu bemühen, auf die Art der Kupferstiche vorbereitet. Nachdem man die Platte mit einem gemeinen Firniß überzogen, giebt man ihr eine Oelfarbe zur Grundlage, und wenn diese recht trocken geworden, noch zwo Ueberzüge damit. Wenn die letzte Lage recht trocken ist, thut man mit der flachen Hand Schläge auf dieselbe, damit sich die Farben, womit man drauf malet, desto leichter in die Fasernräume einziehe, die ihr die Hand eindrücket. Eben so verfährt man mit den übrigen Metallen, als Silber, Meßing u. d. gl.

§. 81.

Der Stein, worauf man malen will, wird etlichemal mit warmen Leinöl überfahren, welches er einschluckt. Darauf kommt die Grundirung.

§. 82.

Die Mauer muß erst durch und durch trocken seyn, ehe man auf dieselbe zwo oder drey Lagen heissen Oels auftragen kann, und es muß der Anstrich fett bleiben, und

sich nicht mehr in den Kalk hineinziehen wollen. Hierauf folgt ein Grund von Kreide oder rothen Ocker, oder sonst andern Erden, welche ein wenig steif im Oel abgerieben sind. Andere Maler legen den Grund mit Kalk und zerstampften Marmor, oder mit einem Mörtel von Ziegelstaube, welchen sie mit der Kelle durch einander arbeiten lassen, und mit heissem Oel überstreichen. Sie bereiten nach diesen eine Composition von Juden- oder griechischen Pech, Mastix und dicken Firniß zu, welches sie zusammen in einem irdenen Topf kochen lassen, und nachdem sie solche mit einem Borstenpinsel auf die Mauer aufgetragen haben, machen sie selbige mit der warmen Kelle glatt. Hierauf gründen sie erst die Wand, wie oben gedacht wurde.

§. 83.

Die Leinewand muß neu und so viel als möglich ohne Knoten seyn. Man nagelt sie über einen hölzernen Blendrahmen mit kleinen Zwecken, einen Nagel drey bis vier Zoll weit von den andern. Man hat seit einiger Zeit eine Art Blendrahmen erfunden, welche man Blendrahmen mit Schlüsseln nennt; sie sind den alten Blendrahmen vorzuziehen, weil man mittelst der Schlüssel die Leinewand straffer anzieht, und auch so oft, als die Trockenheit sie schlaff macht. Diese Schlüssel werden an allen vier Ecken angebracht.

§. 84.

In dieser Ausspannung wird die Leinewand mit einem Pergamentleime, der so dicke als eine Gallerte ist, mittelst eines Messers überstrichen. Um alles recht glatt zu machen, reibt man den trockenen Kleister mit einem Bimsenstein ganz gleich, daß keine Knoten noch sonst eine Unebenheit darauf bleibe. Hierauf trägt man einen von

Bolus mit Firniß abgeriebenen Farbengrund mit einem Messer auf, reibt es trocken nochmals mit Bimsenstein und überfährt es mit Firniß. Der grobe Taffent und Parchent erfordert keine Gründung mit Leim, sondern ein fetter Oelgrund ist hinlänglich.

§. 85.

Einige Maler lassen die Leimtränkung von der Leinwand weg, weil er Ursach ist, wofern man nicht seine rechte dicke trift oder sehr dünne, und jedesmal wohl getrocknete Ueberzüge damit macht, daß sich das Gemälde durch die Feuchtigkeit selbst abschälet und abbröckelt. Sie legen also den Oelgrund mit rothen Bolus oder anderer schlechten Farbe, unmittelbar auf die Leinewand, und bestreichen sie von hinten und vorne mit den schmierigen Wachsöle aus dem Waschfasse, in welcher man die Pinsel auswäscht, um die Feuchtigkeiten der Wand vom Gemälde abzuhalten, welche den mit Leim getränkten Oelgemälden nur allzugefährlich zu seyn pflegen.

§. 86.

Die Maler, welche nicht auf Mauren und Platfonds, wegen der Beschwerlichkeit der Gerüste und des Arbeitens über den Kopf, oder auch weil sie die Natur nicht zu ihrer Arbeit zu Hülfe nehmen können, malen wollen, arbeiten ihre Sachen auf Leinewand; sie machen einen ziemlich dicken Grund von Bolus auf den hintern Theil des Gemäldes, so wie auch auf die Mauren, an welche es kommen soll, und ziehen solches auf, indem der Goldgrund noch frisch ist. Man befestigt es mit vielen Nägeln, welche in Stücken Papier, das fünf bis sechsmal über einander gelegt ist, gesteckt sind, und man schlägt auch einige davon ein. Wenn der Leim trocken ist, nimmt

man die Nägel weg. Ist die Mauer von trockner Natur, daß sie das Oel bald an sich ziehet, so übergeht man sie erst etlichemal mit warmen Oel, ehe man den Goldgrund darauf bringt. Die auf Gips malen, tragen auf denselben ein paar Lagen siedendes Oel, und über dieses einen Oelgrund von Bolus.

§. 87.

Die Farben zur Oelmalerey haben meistentheils ihren Ursprung aus dem Mineralreich. Die Saftfarben können hier nicht gebraucht werden. Die eigentlichen Oelfarben sind, Bleyweis, Schieferweis, Kremserweis, Neapolitanischgelb, lichter und dunkler Ocker, Zinnober, Florentiner Lack, Carmin, Englischroth, Bolus, Berlinerblau, Carmin, gebrannter Umbra, köllnische Erde, Dunkelschüttgelb, Kohlenschwarz, Bein- und Elfenbeinschwarz. Es giebt noch mehrere Farben, welche von einigen in der Oelmalerey gebraucht werden; z. E. das Aurum pigmentum, Rauschgelb, der Kienrus, Schüttgelb, blosser Umbra und Menning; allein die beyden ersten Farben sind gegen andere Farben vollkommen ungesellig und räuberisch und in ihren Ausdünstungen schädlich. Der Kienrus und Schüttgelb ist wegen seiner Unbeständigkeit nicht zu gebrauchen. Die blosse Umbraerde und Menning sind beschwerliche Farben, und stossen die andern Beymischungen von sich.

§. 88.

Den Carmin braucht man wegen seiner Kostbarkeit nur selten, als z. E. die Fleischfarbe der Kinder und Schönen zu machen. Die Schmalte, der Indig und Ultramarin ist gar nicht zu gebrauchen. Der Grünspan wird bald schwarz; man vermischt mit ihm blos alle schwarze Farben, welche

langsam trocknen, um desto eher zu trocknen. Das röthlich schwarze Judenharz oder Asphalt schmelzt sehr leicht in warmen Oele, wenn es nur ein wenig klein gerieben ist. Es ist von einem röthlichen Schwarz, und weil es sich leicht glaßiret, fällt es sehr lieblich ins Gesicht, allein es trocknet ungemein spät aber leichter mit Grünspan, und kann zugerichtet Jahre lang frisch erhalten werden. Man bedient sich desselben, um das Gemälde zu retuschiren und ihren dunkeln Farben eine besondere Kraft zu geben.

§. 89.

Alle Oelfarben werden vorher auf einem Porphirsteine oder Marmor mit Wasser zu einen feinen Staub, und nach diesen der trockne Staub, wenn es lichte Farben sind, mit Mohn- oder Nußöle gerieben, bis sie die Consistenz eines dicken Brey haben. Zu jeder Farbe müssen der Läufer und der Reibestein mittelst eines Lappen und alter Brodkrume rein gehalten werden; angetrocknete Oelfarbe wird, besonders vom Rande des Läufers, mit Lauge und feinen Sande losgescheuret. Um das Weiß zu reiben, muß man einen besondern Stein haben, oder es zuerst reiben, wenn der Stein noch ganz rein ist, weil die weisse Farbe leicht unscheinbar wird.

§. 90.

Die Oelpalette hat bald eine eyrunde bald viereckige Gestalt; man läßt sie aus Apfel- Birn- und Büchenholze glatt hobeln, und an ihr schmäleres Ende ein Daumenloch anbringen, um sie auf den Daumen der linken Hand tragen zu können. Anfänglich wird sie mit Wasser angefeuchtet, mit Schafthalm glatt gerieben und mit Oel überstrichen, welches die Sonne einziehen muß. In der Arbeit werden die Farben auf der Palette mit einen hölzernen Spatel gemischt.

§. 91.

§. 91.

Die mit Oel geriebenen Farben werden auf verschiedene Art verwahret; man behält sie theils in glasirten Geschirren und gießt Wasser darüber, damit die Luft auf ihrer Oberfläche keine Häute zusammenziehen kann; theils wickelt man sie in geöltes Papier; theils verwahret man sie in Lappen von Ochsenblase, welche man in Wasser erweicht, mit Leinöle und Farbe anfüllt, fest verbindet, und aus welcher man durch einen Nadelstich jedesmal so viel Farbe ausdrückt als die Palette nöthig hat.

§. 92.

Die Rangordnung der Farben auf der Palette ist diese. Man stellt die Farben eine neben die andere, die hellesten oder das Weiß gegen den Daumen zu, und zwar in grösserer Menge und die andern in der Folge von der Seite gegen den Ellenbogen zu. Man mischt die Tinten in der Mitten und auf den gegenüberstehenden Rand, und wenn man eine gemischt hat, so setzt man sie in eben der Ordnung als die Farben, und macht also eine zweyte Reihe.

§. 93.

Wenn man die Farben ändert, um Tinten zu machen, muß man den Ort der Palette, wo man die vorhergehende gemacht hat, rein machen. Man nimmt dieserwegen alles, was man nur kann, von der Tinte mit dem Messer weg, und thut nach diesem einen Tropfen Oel darauf, und wischt mit einem Läpgen, woran man auch die Pinsel wischt, alles wohl ab. Eben die linke Hand, deren Daumen die horizontale Palette träget, dient auch, die Pinsel mit den Haaren in die Höhe, und zwischen den vierten und fünften Finger auch den hölzernen

Ruhe=

Ruhestab, den man ans Gemälde lehnt, und auf dem die rechte Hand, welche malt, ruht, zu halten.

§. 94.

Die Pinsel zur Oelmalerey sind von dreyerley Gattung. Man braucht Borstenpinsel, Fischpinsel und Haarpinsel. Die erstern braucht man um grobe Sachen damit anzustreichen und zu Gründen. Die zweyten zum anlegen und die Farben zu zerreiben. Die dritte Art, nemlich die Haarpinsel, braucht man von ziemlicher Grösse, um die Pinselstriche, welche man mit den vorigen Pinseln gemacht hat, niederzudrücken. Gute Fischpinsel müssen etwas dick und stark aber nicht zu lang von Haaren seyn; noch zu kurz, daß sie gar zu borstig wären.

§. 95.

Der Ruhestab ist ein fingerdicker Stab, etwa vier Spannen lang, am Ende mit einem leinenen Ballen umwickelt, um das Gemälde nicht zu beschädigen. Eben diese linke Hand hält auch noch einen Leinlappen in Bereitschaft, damit die Pinsel auszudrücken, und von der Farbe, die man nicht mehr gebrauchen will, zu reinigen.

Das hölzerne Farbenmesser, womit man auf der Palette Farben mischt, muß sich biegen lassen.

Ein blechernes Oelgefässe, dessen Boden einen angelötheten Blechstreifen hat, dient, es auf die Palette herauf zu schieben, um das Nußöl, womit man malt, sogleich auf der Palette und bey der Hand zu haben, dergleichen wird auch zum Firniß gebraucht.

§. 96.

Palette und Pinsel verlangen die gröste Reinlichkeit, in der man nie zu viel thun kann. Des Abends werden

die braunen Farben, welche man noch den andern Tag brauchen kann auf eine Glasscheibe gethan, in Wasser getaucht, und die Stellen der Palette mit Oel gereiniget. Die Pinsel macht man entweder im Waschfasse rein, oder besser mit Seife und Wasser; allein man muß sie nicht in den Seifenwasser liegen lassen, weil es sie verbrennen würde. Das Waschfaß ist ein länglich viereckichter Kasten von Blech oder Birnholze, dessen innerer Raum durch zwo Scheidewände abgesondert wird. Man schabet auf dieser Wandschärfe die Oelpinsel von der Farbe rein, welche sich in einem Verschlage schmierig versammlet; der zwote Raum enthält ein reines Leinöl, um darin die ausgedrückten Pinsel rein zu waschen, wenn man sie vorher mit dem Lappen gereiniget hat.

§. 97.

Einige Maler, wenn sie ihre Pinsel auf diese Art rein gemacht haben, tauchen die Spitzen in ein wenig Baumöl, wenn sie in etlichen Wochen solche nicht brauchen wollen; allein dieser Gewohnheit ist nicht zu folgen; das Baumöl trocknet niemals, und so rein auch die Pinsel abgewischt werden, welche also in Baumöl getaucht sind, so bleibt dennoch immer etwas übrig, welches sich der Farbe mittheilt, und zu trocknen hindert.

§. 98.

Wenn die Pinsel entweder mit der Farbe, oder wenn sie mit Leinöl rein gemacht worden, trocken werden sollten, muß man sie etlichemal in Terpentinspiritus, oder in Spiritus vini tauchen.

§. 99.

Die Staffeley ist dasjenige dreybeinige Gestelle, welches das Gemälde unter der Arbeit trägt; vor ihr sitzt der

der Künstler auf einem Stuhle ohne Lehne. Die zween Füsse dieses Gestelles sind mit Löchern durchbohrt, worin zween Griffel stecken, auf denen der Rahme des Gemäldes ruhet. Der hintere Fuß ist die Stützstange. Man hat auch Staffeleyen, auf welchen man die Gemälde blos in die Höhe oder niederschieben darf, ohne jedesmal den Griffel in neue Löcher einzustecken. Es besteht aus einer Feder.

§. 100.

Auf die gegründete Leinewand zeichnet man seine Ideen mit feiner Kreide; dieser Riß wird endlich untermalet, und nach der Kunst vollendet. Man untermalet sein Gemälde, wodurch man nur die Leinewand mit Farbe impastirt, um die Wirkung der Farben zu zeigen. Der Entwurf muß mit eben den Tinten gemacht werden, als womit man ausmalen will; denn wenn man im Ausmalen dunkle auf helle, oder rothe auf blaue setzen wollte, so würden die letztern Farben vieles von ihren Glanz und Schönheit verlieren. Wenn man genöthigt ist, auf diese Art etwas zu ändern, so muß man zu verschiedenenmalen übermalen, und solche sehr impastiren, damit die Farbe, welche herrschen soll, viel Körper habe, und verhindere, daß die untere nicht hervordringe.

§. 101.

Will man ein Gemälde retuschiren, womit man fertig zu seyn glaubt, so muß man nur die dunkeln Farben retuschiren, um ihnen mehr Stärke zu geben; man kann die hellen Farben nicht anders retuschiren, als wenn man sie ganz von neuen untermalet.

§. 102.

Jeder neuer Farbenzug vermischt sich mit seiner noch frischen Unterlage. Setzt man also eine Farbe auf die

andere, so noch halb trocken ist, so wird die zweyte einschlagen, und sich mit der ersten vermischen; dieses geschieht auch, wenn man auf frisch gegründetes Tuch malet. Man muß alsdenn den Ort mit Firniß überziehen, um den wahren Ton zu sehen, nicht aber mit Firniß, welcher die Farben unscheinbar machen könnte, sondern mit weissen Oelfirniß.

§. 103.

Um zu wissen, ob die untermalten Stellen in einem Oelgemälde bereits von der Luft getrocknet sind, so darf man nur dagegen hauchen; überlaufen sie davon, und scheinen sie farbenlos und matt, so sind sie trocken; sind die Farben nur eingezogen und matt, so äussern sich keine oder unmerkliche Veränderungen davon. Eine im Gemälde zu früh getrocknete Stelle darf nur mit einem in Nußöl eingetauchten Pinsel überfahren werden, um die neue Farbe anzunehmen. Je farbenreicher ein Gemälde, und wenn das Colorit nicht gequält ist, je lebhafter erscheinen die Farben; beteigte gefallen eben so wenig, als die, welche gleichsam nur angelegt und überlasiret worden, oder welche nichts als einen Farbennebel vorstellen.

§. 104.

Wenn ein noch ganz frisches Gemälde matt und eingeschlagen ist, so pflegen einige Maler solches mit geschlagenen Eyweiß zu überziehen; allein ein weisser Firniß von Spicköl thut weit bessere Dienste.

§. 105.

Sollen Zierrathen auf Oelgemälden vergoldet werden, so legt man die Stellen mit einem Grund von Ocker an, welcher mit Oelfirniß angemacht ist. So bald dieser Goldgrund nur noch wenig klebt, legt man das zerschnittene

tene Goldblatt auf, und drückt es mit Baumwolle an, wenn es Metallgold ist; ist es aber ächtes Gold, so braucht man einen langhärigen Pinsel. Man muß warten, bis der Goldgrund fast trocken sey, denn je trockner er ist, je mehr behält das Gold seinen Glanz. Man muß ferner darauf sehen, daß man den Grund, ehe man den Goldgrund darauf bringt, das fette benehme, denn das Gold bleibt leicht an der Farbe kleben, ob sie gleich trocken scheint. Zu dem Ende überzieht man alle Oerter, welche man vergolden will, mit gequerlten Eyweisse, und alsdenn trägt man den Goldgrund und endlich das Gold auf. Man läßt alles trocknen, und da man ganz leise mit einem weichen Pinsel reibet, nimmt man das überflüssige Gold weg.

§. 106.

Die Erfahrung lehrt, daß ein ölfarben Gemälde durch vielerley Zufälle zerstört werden kann. Eine lange Reihe von Jahren, der Ort wo sie sich befinden; die Insecten und viele andere Umstände können einem Gemälde seine Schönheiten und Glanz benehmen. Allen diesen Uebeln ganz abzuhelfen ist nicht möglich, indessen giebt es doch Mittel, daß man ihrer Schönheit in Ansehung der Reinigkeit des Glanzes u. s. w. zu Hülfe kommen kann. Ist das Bild nicht sehr schmutzig und staubig, so nimmt man zum abwaschen nur ein gutes Seifenwasser, reinigt das Gemälde zwey bis dreymal, und zuletzt wäscht man es wieder frisch ab. Ist aber das Gemälde sehr verdorben, so ist ein bloßes Seifenwasser nicht hinlänglich. Zu dem Ende siebt man durch ein enges Haarsieb die reinste Asche, doch nicht allzuviel. Man gießt warmes Seifenwasser auf das Gemälde, wäscht dasselbe wohl mit dieser Lauge, und flößt es mit laulichten Wasser davon; hierauf trocknet

man es mit einem Tuch ab. Da aber gemeiniglich das Bild seinen Glanz verlohren hat, so ist es gut, wenn man das wohl abgetrocknete Bild mit Spicköl oder Firniß, der gern trocknet, überzieht. Einige bedienen sich auch des geschlagenen Eyweißes. Das Salz nimmt auch mit Wasser allen Schmutz hinweg, und eine scharfe Lauge macht schmutzige Gemälde wieder schön.

§. 107.

Was die alten Oelgemälde betrift, deren Farbe zerbricht, abspringt oder abbröckelt, so zieht man, um sie zu erhalten, neue Leinewand unter, indem man die hintere Seite der Leinewand mit Bolusgrund vermittelst eines grossen Borstenpinsels ziemlich dick aufträgt, oder auch die neue Leinewand mit Mehlkleister und etwas Leim darunter gemischt, überstreicht. Die losgesprungenen Oelstellen werden mit Oel, Firniß, Kreide und Bolus ausgefüllt.

§. 108.

Picaut hat das Mittel gefunden, die alten Oelgemälde von Holze, Gipse und Fresko abzuheben und auf neue Materien zu bringen. Was die Leinewand betrift, so wird das alte Gemälde mit kochenden Wasser getränkt, daß es sich gut ausspannen läßt. Ueber das ganze Gemälde wird alsdenn Leinewand oder grau Papier mit Mehlkleister, gezogen. Ist es trocken und das Gemälde aus seinen Rahmen gehoben, so kehret es auf einem Tische um, die alte Leinewand oder der Boden oben gekehrt. Befeuchtet diese nach und nach mit einem feuchten wäßrichten Schwamme. Durch dieses Mittel weichet die alte Leinewand von ihrem Leimgrunde los, und das Gemälde verläßt denselben allmählig. Oder nachdem man einen Rand von Wachs um das Bild gemacht, und die Tafel in wagerech-

gerechten Stand gesetzt, gießt man temperirtes Scheidewasser auf die alte Leinewand, dieselbe wird endlich aufgefressen, daß man sie wohl abnehmen kann. Das Wasser nimmt man wieder davon, also bleibt die gemalte Rinde auf die vorgeleimte Leinewand zurück umgekehrt kleben. Man wäscht die Rinde mit Wasser, trocknet und leimt das Bild auf neue Leinewand. Wenn diese trocken und auf ihren Rahmen straff ausgespannt worden, so befeuchtet das erstere Graupapier oder die Leinewanddecke ebenfalls mit Scheidewasser und hebet sie wieder ab, weil sie ihre Absicht, das Gemälde eine Zeitlang an sich zu halten, bereits erfüllt hat. Waschet das Gemälde, füllet die Löcher aus, und übermalet sie nach der Kunst. Dieses geht auch bey Holz an, da das Scheidewasser das Holz auffrißt. Ist aber die hintere Leinewand mit Bolusgrund oder Oel stark überstrichen, so glaube ich nicht, daß das berühmte Geheimniß des Herrn Picaut sich so weit erstrecket, ein altes Gemälde anders auf eine neue Leinewand zu bringen, als auf die erstere Art.

Siebenter Abschnitt.

Von dem Freskomalen.

§. 109.

Diese Art zu malen geschiehet mit Wasser auf frischen Kalk. Sie erfordert einen vollkommnen Maler und guten Zeichner, weil hier alles in einem Tage geschehen muß, da man an andern Gemälden immer ändern und verbessern kann.

§. 110.

Der erste Anwurf, welcher aus guten Kalk und Kütt von zerstossenen Ziegelsteinen gemacht werden könnte, wird gemeiniglich von groben Flußsand und guten Kalk gemacht. Ehe man ihn aufträgt, muß man, wenn die Steine nicht porös und durchlöchert, als unsere Bruchsteine sind, gewisse schräge Löcher machen, damit die Tünchung desto besser fassen und nicht abfallen könne. Ist die Mauer von Ziegelsteinen, so ziehet sie den Mörtel von selbst an sich. Dieser erste Anwurf muß wohl zugerichtet, aber auch rauh seyn, damit der zweyte desto besser fasse, und mit dem ersten nur einen Körper ausmache.

§. 111.

Ehe man den zweyten Anwurf macht, befeuchtet man den ersten, um ihn gelind zu machen. Zum zweyten Anwurf nimmt man Kalk, welcher seit einem Jahr, oder wenigstens seit einem halben Jahr gelöscht worden. Den Sand so man hierzu braucht ist Flußsand, der weder zu grob noch zu klar seyn soll. Dieser zweyte Anwurf muß gehörig gleich gemacht seyn, und nur so viel davon auf einmal aufgetragen werden, als man übermalen kann, ehe es trocken wird, sonst wird der Kalk gleich hart und nimmt die Farben nicht mehr an, dauert auch nicht so lange; wenn man ferner einen neuen Theil Kalk daneben hinsetzt, so vereinigen sie sich nicht mehr so gut, sondern es giebt Risse und Sprünge an der Wand, und die Farben springen endlich ganz ab. Es muß also dieses Malen hurtig auf einander gehen, und verlangt eine fertige Hand, weil ein Pinselstrich, wie er einmal ist, immer so bleibt, und niemals kann gebessert werden.

§. 112.

Man entwirft sein Gemälde zuvor mit Farben auf Tuch, oder zusammengepapptes Papier, und überlegt die Proportion des Kleinen ins Grosse, versucht es auch zuvor auf einer grössern Tafel, und alsdenn macht man sich an die Wand selbst, schneidet von seinem Entwurf so viel ab, als man auf einmal malen kann, und trägt es, wie gesagt, auf die nasse Wand. Wenn aber jemand noch nicht so geübt, daß er gleich fertig so malen könnte, so malt er sein Bild zuvor ganz in eben der Grösse, schneidet die Bilder ab, legt sie auf die Mauer, und umzieht mit einem Griffel die Hauptlinien, trägt den Kalk auf und malet darauf.

§. 113.

Die Farben zur Freskomalerey müssen von einem starken Wesen seyn, daß sie den Kalk aushalten, und nicht von ihm aufgefressen werden. Es sind also alle Saft- und Mineralfarben aus dieser Malerey verbannt. Die Erdfarben, deren man sich bedient, sind: Schwarz von gebrannten Kork, Neapolitanisch Gelb, gelber Ocker, brauner Ocker, Zinnober, englisch Braunroth, Rothstein, Bolus, gebrannter Ocker, Berggrün, Ultramarin, blaue Schmalte, Umbra, Kölnische Erde, Kienruß und Kohlenschwärze.

§. 114.

Mit allen vorigen Farben vermischt ein Freskomaler das Kalkweiß zum Lichte, zu Schatten und zu Mittelfarben. Man muß dazu solchen Kalk nehmen, der wenigstens seit einem halben Jahre gelöscht worden. Man verdünnt ihn mit Wasser, siebt ihn durch ein Sieb, und er muß sich in flachen Gefässen setzen, ehe man ihn auf der Palette brauchen kann.

§. 115.

Der Kalk zerstört folgende Farben: Bleyweiß, Menning, Lack, Grünspan, Auripigment, Beinschwarz. Das Saftgrün wird durch die Weisse des Kalkes gelbgrün, ohne sehr zu verschiessen.

§. 116.

Alle Farben werden vorhero von jeder, so viel als das ganze Werk verlangt, auf einmal mit Wasser fein gerieben, damit keine Farbenabsätze entstehen mögen.

§. 117.

Man braucht Borsten- und andere Pinsel von steifen, langen und spitzigen Haaren; allein man muß sich hüten, nicht allzuviel den Grund des nassen Mörtels zu bearbeiten. Man kann auch eckichte und stumpfe Borstenpinsel brauchen, doch müssen ihre Haare allemal lang seyn.

§. 118.

Die Palette besteht aus verzinnten Bleche. Ein umgebogener Rand hindert die flüssigen Farben abzulaufen, welche hier ziemlich dünne sind. Auf der Mitte der Palette befindet sich ein Wassergeschirr, die Farben zu verwaschen. Der Kalk muß, ehe man zu malen anfängt, keinen Fingerdruck mehr annehmen, widrigenfalls würde ein allzu nasser Kalk nichts als schwache Anzeigen eines Gemäldes hinter sich lassen.

§. 119.

Das Freskomalen verstattet nicht dem Pinsel, wie die Oelmalerey, nasse Farben in einander zu mischen, man schraffirt oder punktirt gewöhnlich seine Schatten, und die Entfernung vom Auge allein muß diese leisen Striche in farbige Flächen verwandeln.

§. 120.

So bald die ersten Farben den Kalk erreichen, so bald verliert sich ihre Schönheit auf einmal; man muß folglich eben diese Lagen mehrmalen wiederholen, und ein Stück nicht eher aus der Arbeit lassen, als bis es völlig ausgearbeitet und fertig ist. Jeder hinzugesetzte Farbenzug würde nach etlichen Stunden nichts als Flecken zum Vorschein bringen. Ehe man eine neue Lage geben will, muß man so lange warten, bis die alte Farbe erst genug trocken geworden.

§. 121.

Man hat noch eine Freskoart auf Wände zu malen, welche man mit sehr wenigen und verdünnten Gipse überwerfen läßt. Diese Art leidet alle Farben ohne Unterschied, wenn man nur die oft geweißten Wände vorher überschabt hat, um der überflüssigen Tünche keine Gelegenheit zum Abspringen zu geben.

§. 122.

Will man Freskogemälde von einem Orte zum andern bringen, so wird das Gemälde zuerst mit Leinewand überzogen, damit ihm der Staub nicht Schaden zufüge, und alsdenn in Brettern und Schrauben fest gefaßt. Wenn man nur erst ein Loch in die Mauer gemacht, so säget man hernach grosse Stücken ohne Zertrümmerung so hoch und breit, als man sie haben will, heraus. Ist die Mauer zu dicke, so nimmt man vorhero von hinten zu etwa die Hälfte davon weg.

§. 123.

So mühsam übrigens diese Art der Gemälde verfertiget wird, so groß ist ihr Werth in Ansehung der Dauer. Gemälde mit Oel und Wasser dauren nur eine kurze Zeit,

und können weder die Sonnenhitze noch den Regen vertragen, diese aber leiden nicht den geringsten Schaden dadurch.

§. 124.

Endlich wollen wir noch diejenige Art von Malerey kennen lernen, die man eigentlich Grau in Grau nennt. Man reibt die kohlschwarze und reine weisse Farbe, eine jede insonderheit. Aus diesen beyden macht man wenigstens drey Mittelfarben, davon eine heller als die andere seyn muß. Will man hernach sehen, wie sie gelingen, so macht man damit einen Versuch, und streicht sie auf einen gebrannten Ziegel.

§. 125.

Eine Art von Grau in Grau ist diejenige Manier, welche man Sgraffito nennt. Man trägt auf die Mauer zuerst einen Anwurf von schwarzer Farbe, und auf diesen Anwurf bringt man einen andern, der weiß ist. Wenn beyde trocken sind, so macht man mit einem eisernen Stift, der die Gestalt eines Hacken hat, auf den weissen Anwurf eben die Züge, die ein Kupferstecher mit dem Grabstichel auf seinen Kupfer machen würde; weil nun das Schwarze des ersten Anwurfs in dem Grunde dieser Züge erscheint, so entsteht eine Arbeit daraus, die in der That die Wirkung einer Zeichnung, oder vielmehr eines Kupferstichs nachahmt. Diese Manier widerstehet besser als die Freskomalerey den Widerwärtigkeiten der Zeit; allein sie schmeichelt dem Gesichte weniger. Sie hat etwas rauhes. Polydor von Caravaggio, der berühmte Freskomaler, übte diese Malerey, und man weiß nicht, daß sie zur Zeit des Polydors oft wäre gebraucht worden.

Achter Abschnitt.
Von der mosaischen Arbeit.

§. 126.

Die Mosaic oder mosaische Arbeit im eigentlichen Verstande ist nichts anders, als eine Zusammensetzung von vielerley kleinen Steinen, Marmorn und Glasstiften, deren Glanz und Pracht in allen möglichen Farben besteht. Diese werden würfelartig, länglicht und viereckicht geschnitten, und nach Schatten und Licht der Zeichnung fest an einander in Kalk oder Kütte gesetzt. Daraus entstehet eine Arbeit, welche ein vollkommenes Gemälde vor Augen stellt, dessen Colorit nach aller Regelmässigkeit der Kunst ausgedruckt ist.

§. 127.

Im weitläuftigen Verstande nennt man alles dasjenige mosaische Arbeit, was Stückweise und enge zusammen befestiget wird. In diesem Verstande kann man alle flach zusammen geleimte Arbeiten von verschiedenen Holzstücken mosaisch nennen, die man auch deswegen gemeiniglich musirt heisset, und die doch in der That nichts anders sind, als was wir Deutschen eingelegte Arbeit nennen.

§. 128.

Ehe man die Arbeit selbst anfängt, muß man, wie zum Freskomalen, erst seine Patrone auf Papier, von natürlicher Grösse völlig ausmalen und auf Pappe bringen; neben dieser Patrone stelle man statt eines Modells ein verkleinertes oder gleichgrosses Probegemälde mit allen Far-

ben, Licht und Schatten neben sich, um nach diesen die farbichten Steine malerisch pflastern zu können.

§. 129.

Das Hauptwesen und der Grund dieser vortreflichen Kunst, bestehet in der Fabrik oder Glashütte, in welcher das Glas nach allen möglichen Farben, Tinten und Schattirungen, jede insonderheit zubereitet, und jede in einem tellermäßigen oder scheibenförmigen, mehr als Zoll dicken gläsernen Klotze geschmolzen, und auf eine kupferne Fläche hingegossen wird. Es ist eben nicht durchaus nöthig, hierzu schönes Glas zu gebrauchen; es ist genug, wenn es aus einer Art unvollkommner Schmalte von Sand und geschmolzenen Mineralien oder Metallen bestehet. Die Anzahl dieser Farben beläuft sich beynahe auf dreytausend Stücke. Diese Zolldicke Glasscheiben werden in lauter dicke, dünne, vierecktichte, zolllange auch längere Stücke und Stifte zerschnitten. Einige von diesen Glasstücken werden so dünn und klein wie Nadeln zugerichtet, geschliffen und in besondere Formen gebracht. Alle diese Stifte werden nach ihren Farben jede insonderheit in Fächer gelegt, wo man sie wie die Buchstaben in einer Buchdruckerey geordnet sieht. Eben dieses muß bey allen kleinen Steinen oder Marmorstückchen und Kieselsteinen von verschiedenen Farben und Grössen beobachtet werden.

§. 130.

Jedes Steinchen muß auf seiner Oberfläche glatt und einförmig seyn; seine Unterfläche ist schmäler und etwas rauh, um in den Mörtel besser einzudringen, und damit sich die Oberflächen desto genauer an einander schieben lassen, um eine einzige Fläche zu beschreiben.

§. 131.

§. 131.

Glänzend oder polirt dürfen die Steine nicht seyn, weil sie sonst das Licht zu stark zurückwerfen, und ganze Theile eines Gemäldes auf einen Augenblick unsichtbar machen würden. Je kleiner die Steine an sich sind, desto mehr Gewalt hat der Maler über die Farbenzusammensetzungen; allein es kostet auch mehr Arbeit, und die Ausübung wird desto langwieriger. Die Steine können eine Figur haben, welche sie wollen, nur müssen sie genau an einander schliessen, um eine schnurgleiche und ununterbrochene Fläche auszumachen.

§. 132.

Zur Bereitung der mosaischen Gläserstifte hat man noch verschiedene Werkzeuge zum schleifen, schneiden und ausgleichen, deren Beschreibung aber hier zu weitläuftig seyn würde.

§. 133.

Anfangs wird das Mauerwerk mit dem oben beschriebenen Freskokalk überkleidet; man giebt diesem Ueberwurfe Zeit zu trocknen, und befeuchtet jedesmal die Stelle, welche man überpflastern will. Man zeichnet den Riß durch die angelegte Patrone, oder stäubt ihn mit Kohlen auf den Kalk durch. Auf die kopirten Züge streichet man einen Mörtel von Kalk, harten Steinen, durchsiebten Ziegelsteinen, oder auch mit Gummitragant und Eyweiß vermischten Kütt, der aber fein, und auf jede Stelle von gleicher Dicke angetragen werden muß, ohne die Aussenlinien der Zeichnung zu verfinstern. Der Kütt wird nur Theilweise angelegt, nemlich so viel man in einem Tage zu bestecken vermögend ist, weil er sonst trocken und fest wird. Doch kann man ihn auch mit Wasser

auf-

auffrischen und weich machen, wenn er noch nicht allzutrocken geworden ist.

§. 134.

In diesen Mörtel drücket man nach der Vorschrift der Zeichnung und der Patrone die farbigen Steine, nachdem man sie vorher in einer Schale voll dünnern aber gleichartigen Mörtel mit ihrer Unterfläche eingetaucht, um mit dem Mörtel selbst desto besser zusammen zu hängen. So oft eine Stelle mit Steinen ausgelegt worden, muß man sie mit einem starken Lineale alle gleich tief herabtreiben, und zu diesem Ende muß der Mörtel noch frisch seyn, sonst würden die kleinen Stücke nicht im Mörtel fassen.

§. 135.

Hat man einen feinen Theil zu arbeiten, als einen Kopf, eine Hand und andere dergleichen Sachen, so zeichnet man dieselbe mit bloßer Tinte auf beöltes Papier; dieses leget man auf seine Arbeit an, um zu versuchen, ob dieselbe von den Schlägen u. s. f. einigermassen verrückt worden, da man alsdenn den Fehler leichter verbessern kann, als wenn alles recht trocken geworden ist.

§. 136.

Der zwischen den Steinfugen heraufgedrengte Kütt wird mit einer kleinen Kelle weggeschafft. So bald der Steinkütt trocken geworden, hebt man die umhergespritzten Küttflecken so geschwind als möglich von den Steinen mit einem zarten Holze und geschlemmten Sande, und endlich wäscht man sie mit Wasser rein. Verfehlte Steine müssen bis auf den ersten Ueberzug herausgebrochen, und die Stelle mit neuem Kütte und glücklichern Steinen ausgeflickt werden.

§. 137.

§. 137.

Um in dieser Art Malerey zu vergolden, es sey nun im Gemälde selbst, oder in den Verzierungen und in den Gewändern, so nimmt man Stückchen Glas und befeuchtet es mit Gummiwasser, damit sich das Goldblatt daran hängen kann. Dieses legt man auf eine eiserne Schaufel, nachdem man es mit einem andern hohlen Glase bedeckt hat, und setzt es in ein Ofenloch so lange, bis das Glasstück glühet, und das Gold sich mit der Glasfläche genau vereiniget hat. Es wird eben so in den Mörtel hineingepaßt, und es muß mit den andern Steinen oder Gläsern eine proportionirliche Grösse gemein haben. Allein diese Stückchen Glas dürfen nicht mit geschlemmten Sand abgespült, sondern ganz fein mit einem Messer beschabet, und hernach gewaschen werden; denn der feinste Sand würde die Oberfläche des Glases dunkel machen, und das Gold durchzuschimmern verhindern.

§. 138.

Man bedient sich dieser so zu sagen uneigentlichen Malerey zu grossen Sachen, welche vom Auge weit abstehen. Betrachtet man ein solches mosaisches Kunststück sehr nahe, so scheinet es, nach grosser Miniaturart, hinter einen Glase gemalt zu seyn, weil alles, ohne Verblendung zu verursachen, glänzet. In einer dem Auge des Beobachters anständigen Entfernung aber, erscheint alles schön, frisch, saftig, stark und glühend, ja man kann nirgends eine Zusammenfügung der mosaischen Glasstückchen bemerken. Diese Malerey scheuet eben so wenig als ihre Wände oder Pflaster den Wechsel der Jahre oder der Witterung.

§. 139.

Bisweilen mischet man nichts als geschnittene farbige Marmorstücke untereinander; ja so gar farbige Hölzer werden zusammen gesetzt, und man kann sie so gar durch beitzende Oele und andere nagende und brennende Zubereitungen den Steinen gleich machen; ohne der verschiedentlich gefärbten Metalle, bunten Federn und farbigen Zeugen u. s. w. und anderer ausgelegten Arbeit nicht zu gedenken.

Neunter Abschnitt.

Von der

Email- und Porzellånmalerey.

§. 140.

Die Emalge ist ein mit Mineralien gefärbtes leichtflüssiges Glas, in welches man die gemalten Sachen einbrennt. Man hat durchsichtige und undurchsichtige Emalge. Unter den durchsichtigen sind die grünen und blauen am gemeinsten; die gelben ziehen sich auf Goldfarbe; die rothen gerathen nicht immer, und sind theuer. Die gewöhnlichste Emalge ist die weisse, welche undurchsichtig ist, womit man eine metallene Platte überziehet, und darauf mit besondern Farben malet.

§. 141.

Will man sich ein leichtes Bild von der mechanischen Behandlung der Emailmalerey machen, so kann man sich verschiedene Siegellacke vorstellen, welche gepülvert sind, so wie die verschiedenen Emailfarben. Ferner nehme man eine

eine metallene Platte an, auf welche ebenfalls Siegellack schon fest gemacht ist. Wenn man nun mit dem vorigen Siegellackpulver einen Gegenstand auf diese Platte malet, und nach diesen alles zu einen Feuer bringet, welches dem Siegellackpulver und der Platte einen Anfang von Erweichung geben kann, so werden die Pulver untereinander zusammenfliessen, und alles an der Platte sich ansetzen und nur einen Körper ausmachen.

§. 142.

Die Schwierigkeiten, welche sich bey dieser Malerey finden, sind unendlich: dieses beweisen die wenigen Künstler, die in dieser Art Malerey gewesen und noch jetzo sind. Allein sollte man sich nicht über alle diese Schwierigkeiten hinwegsetzen, wenn man die Vortheile, welche uns diese Malerey darbiethet, in Betrachtung ziehet? Ist diese in Glas verwandelte Malerey nicht schätzbar wegen ihrer Dauer in der Luft und Feuchtigkeit? Ja die gemalten Gegenstände würden gleichsam eine Art von Unsterblichkeit erhalten, wenn nicht der geringste Fall sie in unnütze Scherben verwandelte.

§. 143.

Ich will unter einer Menge Unbequemlichkeiten, welche das Emailmalen mit sich führet, besonders dieses erinnern, daß das Feuer die Farben entweder verschönert oder auslöscht, und in der Emalge öfters kleine Luftblasen oder auch Sprünge hinterläßt. Der Emailmaler muß also von der Dauer und den verschiedenen Graden der Härte seiner Farben versichert seyn.

§. 144.

Das eigentliche Email, in welches man die Farben brennt, kömmt von Venedig und aus den Klöstern, in

Gestalt runder Kuchen, deren Durchmesser eine schwache Spanne, die Dicke fast vom kleinen Finger, und deren Oberfläche mit einen oder zweyen Stempeln bedruckt ist. Ein solcher Kuchen wiegt drey oder vier Pfund mehr oder weniger. Man hat solche gemeine undurchsichtige Emaille von mattweiser, milchweisser, schwarzer, blauer, grüner und allerley Farbe in Kuchen; alle sind undurchsichtig und mit ihnen wird Kupfer oder Gold anstatt eines Grundes überzogen. Die Lüsterkuchen sind eben solche Scheiben, oder man zerstampft auch wol gewisse kleine glänzende gelblichweisse Korallchen, die ebenfalls aus Venedig kommen, und auf Fäden als weißliche Korallen verhandelt werden; die andern farbigen Korallen werden hier nicht gebraucht.

§. 145.

Das weisse Email soll aus regulo antimonii und ordentlicher weisser Glasmaterie gemacht seyn.

§. 146.

Die meisten Maler verfertigen selbst ihre Farben, um ihnen eine Vollkommenheit zu geben, welche sie nicht von denjenigen, so in den Glashütten gemacht werden, erwarten können. Sie bemühen sich übrigens mit einer sorgfältigen Aufmerksamkeit sie gleich durchschmelzend zu machen, und ziehen die härtesten allen andern vor.

§. 147.

Der Fluß thut bey dem Email- und Porzellänmalen eben die Dienste als das Oel, das Gummi oder der Leim bey den andern Arten zu malen. Er bestehet in einem Glas, welches nicht nur die Email- und Porzellänfarben verbindet, und sie zugleich mit in Glas verwandelt, sondern auch macht, daß die Farben in das Email und

Porzellän hineindringen, und ihre Schönheit und lebhaftigkeit erhalten.

§. 148.

Da die Emailfarben einem sehr starken Feuer ausgesetzt sind, so kann man blos Materien dazu gebrauchen, deren Farbe durch die Gewalt des Feuers nicht weggenommen werden kann: man muß sich also aller der Farben enthalten, welche aus den Vegetabilien und Thieren gezogen sind, und blos bey denen stehen bleiben, welche die Erde und Steine hergeben, als welche nach der Calcination ihre Farbe behalten.

§. 149.

Man hat hell und dunkel Gelb; Ziegelroth, welches sich aber im Feuer sehr zerstreut; Hellgrün und Dunkelgrün; das Violette vermischt man sich aus dem Purpur und Blauen; Schwarz sieht vor dem Einbrennen wie das Judenharz aus; hell und tief Braun; hell und dunkel Blau; Seladongrün. Das Weisse giebt der nackte Grund der Emalge her. Jede wird nach dem Kronengewichte in einem, wie zu den Pulvern der Apothecker zusammengelegten Papier von $\frac{1}{4}$ bis zu zwey und mehr Kronen schwer verkauft. Unter allen ist der Purpur die theureste Farbe und es gilt eine Krone davon zwey bis drey Thaler.

§. 150.

Alle Flüsse und Farben werden mit Wasser auf einem harten Reibestein oder Mörsel von Agat oder Glase, und mit eben solchen Läufern vollkommen fein gerieben, getrocknet und in kleinen Schachteln verwahret; denn die Metalle reiben sich ab, und theilen den Flüssen und Farben eine Grüne mit. Mit dem Spicköle (Terpentingeist mit wilden Lavendelblüten digerirt) werden alle Farben vermischt und aufgetragen; mit dem frischen kann man nicht

wohl fertig werden, weil solches die Farben teigig macht; es wird indessen bald alt, zähe und untauglich; man mischet zu dem Ende unter dem Geschäfte des Malens einige Tropfen Lavendelöl mit unter das Spicköl, um die Farbe für den Pinsel flüssiger zu machen, um auf der glatten Emalge dünn auseinander streichen oder verwaschen zu können. Doch müssen die Farben im Malen so wenig Spicköl bekommen, daß sie nur auf dem Schmelzglase aufgetragen werden können oder gerinnen; das Oel darf sich nicht weiter darauf befestigen, indem man vor dem Einbrennen das ganze Gemälde mit der Hand verwischen könnte. Die klaren und durchscheinenden Emailfarben vertragen das Oel nicht so wie die dunkeln, und werden daher blos mit Wasser angemacht.

§. 151.

Die **Palette** ist eine Glastafel mit weissem Papier unterbedeckt; eine von Elfenbein ziehet das Oel in sich. Oft vertritt eine holländische Fliesse ihre Stelle. Man hat zwo solcher Paletten, eine mit den reinen und Hauptfarben, eine zwote zu denen daraus vermischten erstern.

§. 152.

Die Pinsel sind lauter ganz kleine spitzige Miniaturpinsel von allerley Feinheit. Man verlängert ihre Federkiele durch dünne Stiele von Elfenbein, Ebenholz u. s. f.

§. 153.

Man braucht diese Malerey eigentlich auf dünnen und etwas in der Mitte erhöheten goldenen Platten, die an den Seiten etwas dicker als in der Mitte geschlagen worden, oder auf einer Seite hohl und auf der andern erhaben sind. Ohne diese Figur würde die Emalge in dem

wiederholten Feuer sich werfen oder Sprünge bekommen. Man thut eine Lage Emalge entweder auf die hohle Fläche allein, die zugleich das Gemälde bekommen soll, oder auf beyde Seiten. Man wählt das Gold hauptsächlich wegen seiner Reinigkeit, denn das Silber macht die weisse Emalge gelb, das Kupfer aber fleckicht, und schälet sich von ihr los.

§. 154.

Die Emalge selbst, welche man gemeiniglich unter dem Namen des venedischen Glases antrift, wird folgender Gestalt aufgetragen. Sie wird zuerst auf dem Schooße zwischen Leinewand mit einem Hammer in grobe Stücke, und diese zwischen Papier, nachgehends mittelst eines Hammers auf einem Ambose oder Steine so lange geschlagen, bis sie so klein als Hirsekörner geworden; hierauf reibt man dieses kleingestampfte Glas, welches kein Metall verträgt, etwa anderthalb Stunden in einer gläsernen Reibschale mit einer Glaskeule so lange mit etwas Wasser, bis daraus ein feines Pulver, nicht so fein als die Malerfarben, geworden. Giesset hierauf starkes Scheidewasser über die zerriebene Glasmasse, lasset es darauf etliche Augenblicke stehen, und die durch das Schlagen hineingebrachte Papierfasern verzehren. Lauget den weissen Brey so lange mit reinen Wasser aus, bis dasselbe geschmacklos abgeneigt werden kann.

§. 155.

Alsdenn vermischt man dieses zerriebene Schmelzglas, welches weiß oder farbig ist, nachdem der Grund ist, den eine Dose bekommen soll, oder das Ordenskreutz, welches man emailliren will, mit Quittenschleime; diesen geben Quittenkerne im Wasser erweicht; und so trägt man die zerriebene Emalge mit einigen spannlangen eisernen

Klingen, deren beyde Enden ausgebogen sind, oder mit einem Messer Klumpenweise auf die Metallplatte auf. Man verstreichet sie darauf überall gleich, als mit einem Teiche, womit etwas überkleistert zu werden pflegt, und man läßt sich diese Auftrageeisen nach den Krümmungen des Metalls jederzeit schneiden. Die geringste Kleinigkeit wird wenigstens, nachdem jede Lage erst eingebrannt worden, mit drey Emalgelagen nach und nach überkleidet, und eine jede bekommt die Dicke eines starken Papiers. Ehe man aber noch die Dosen übermalt, pflegt man das gemeine Schmelzglas noch mit der schönen weissen, milchweissen Emalge, und zum letztenmale mit der sogenannten Lüsteremalge, die in Glaskorallen auf Fäden besteht, zu übergehen, um daraus eine gleichmäßige, feste und schönere Oberfläche zu machen. Und so sind wir mit dem Emailliren selbst, bis aufs Einbrennen dieser aufgetragenen Masse und des künftigen Gemäldes, fertig.

§. 156.

Um auf Kupfer zu emailliren, so muß dasselbe so dünne als Papier geschlagen werden, widrigenfalls springet das Schmelzglas nach der Erkältung wieder davon ab. Es muß rein, frisch verarbeitet und ja nicht verzinnt gewesen seyn. Man macht z. E. Uhrplätter, Medaillen und andere Kleinigkeiten von dieser Art. Allein alle diese Arbeit ist keineswegs mit dem Email zu vergleichen, welches auf Goldplatten gemacht wird.

§. 157.

Je grösser die Fläche der emaillirten Platte ist, je mehr Schwierigkeiten äussern sich dabey, so wol in Betrachtung der Gleichheit und Politur des Stücks, als auch wegen der Vollkommenheit der Schmelzung.

§. 158.

Es können nicht alle Arten Emailfarben ohne Unterscheid auf alle Metalle gebraucht werden. Die durchsichtigen Emalgen, wenn sie auf einem Goldgrund gebraucht werden, werden dunkel und schielend, nemlich es formirt sich ein gewisses Schwarz wie ein Rauch, welches die Farben unscheinbar macht, und benimmt die Lebhaftigkeit, da sich etwas wie schwarz Bley ansetzt.

§. 159.

Das Kupfer verträgt vollends eine Dicke gröberer Schmelzgläser, aber nicht die hellen und durchsichtigen. Will man sie auf selben brauchen, so bedeckt man das Kupfer mit einer Lage schwarzer Emalge, auf welcher ein silbernes Blättchen lieget, welches die Emailfarbe annimmt, so man aufträgt, doch aber nur diejenige, welche das Silber nicht angreift, sondern sich mit demselben verträgt, dergleichen die Meerwasserfarbe, das Hellblaue, das Grüne und der Purpur sind. Diese leisten hierin die besten Dienste. Schlechtes Gold macht, daß sich um den Rand der hellen Farben eine bleyische Schwärze ausbreitet.

§. 160.

Nachdem man auf dem Deckel einer weißemaillirten Dose, der noch alle Einfassung fehlt, mit feinem Bleystifte die Zeichnung angebracht hat, so überziehet man den Umriß gemeiniglich mit einem sehr schwachen Braunen. Gemeiniglich nimmt man zu der Zeichnung den Satz oder die Hefen des Vitriols und Salpeters, welcher vom destillirten Scheidewasser in der Retorte liegen bleibt. Alle Farben werden mit Spicköl benetzet und aufgetragen. So bald diese Ueberzeichnung geronnen ist, schmelzt man die Emalge im Feuer ein. Hierauf malt die Spitze des Pinsels das Gemälde mit Punkten fertig.

§. 161.

So oft aber das Emalge ins Feuer gebracht wird, erbleichen und verändern sich die ersten Farben; dieses macht neue Lagen und neue Anstriche nothwendig, und besonders muß man auf das letzte Feuer alle mögliche Aufmerksamkeit richten, um demjenigen, was man macht, eine proportionirte Stärke zu geben, deren Abgang im Feuer ein geschickter Künstler verstehen muß. Das Feuer macht, daß die Farben in das Schmelzglas niedersinken, daß ihre sich verglasende Theile zu einer Spiegelfläche zusammenfliessen, und das Gemälde selbst wird mit diesem Glasfirnisse wieder alle Verbleichung überzogen.

§. 162.

Ueberhaupt muß man anmerken, daß alle harte Farben sich am Grunde ansetzen, wenn man sie auf andere weichere bringt; und einige, so gut sie auch an sich selbst sind, wenn sie allein gebraucht werden, können dennoch nicht mit gewissen andern vermischt werden, weil sie alsdenn zusammenlaufen, Blasen machen, oder keinen Glanz annehmen wollen. Die mehresten Farben verändern sich auch nach dem Einbrennen; sie werden viel leichter, als sie erst waren; der Purpur, welcher roh, mattbraun aussieht, wird nach dem Einbrennen dem hellsten Carmin gleich. Um nun zu wissen, wie sich eine jede Farbe künftig, oder nach einem oder mehrern Feuern verhalten und aussehen wird, so probirt man seinen Versuch der Mischung im Feuer. Zu dieser Arbeit hat man vor sich auf dem Tische eine Probenplatte, mit weissem Schmelzglase überzogen, liegen, auf der jede Farbe rein und vermischt, Reihe bey Reihe in Gestalt kleiner Quadrätchen und numerirt angestrichen ist. Jedes Quadrätchen wird auf einer Seite mit seiner eigenen oder fremden Farbe schattirt, und

alle

alle diese Probenstriche läßt man auf die Probenplatte im Feuer einbrennen.

§. 163.

Das weisse Schmelzglas, welches die Metallplatte bedeckt, und dem Gemälde zum ordentlichen Grunde dient, wie das Weisse vom Pergament in der Miniaturmalerey, ist von ziemlicher Härte; es nimmt alle Farben an, ohne sie zu verändern, und man muß es also zu den lichten Grundstellen schonen. Oefters wird noch das Weisse im Auge, der Glanz der Diamanten und Perlen mit einem zarten Weissen angedeutet, welches aber nicht allemal ohne Unterschied glückt, und öfters unangenehme Ungleichheiten macht.

§. 164.

Das Hellblaue ist die härteste und im Einbrennen die mühsamste Farbe. Hat man also seine Zeichnung mit dem Rothen aus Vitriol überfahren und ins Feuer gebracht, so malt man zuerst alles was blau werden soll, und die blauen Gewande müssen im ersten Feuer geendiget werden, ehe man den Purpur, das Gelbe oder eine andere Farbe zur Hand nimmt. Man sucht so viel möglich das Gemälde mit den harten und starkglänzenden Farben zu vollenden, und die zärtern Farben nur zur Noth und zuletzt zu wählen, weil sie von jedem Feuer matter werden, oder man spart sie ganz bis auf die letzte. Das lasiren fällt hier von selbst weg, weil die Farben in einander geschmolzen werden.

§. 165.

Die Fleischfarbe mischt man aus Purpur, Hellgelben und wenig Ziegelrothen. Die Verzierungen mit Golde, die Goldschriften auf den Ritterkreutzen u. s. w. wer-

den auf die eingebrannte Emalge mit einem schwarzen Goldpulver von Ducatengolde aufgemalt und eingebrannt.

§. 166.

Das Einbrennen geschieht auf einem eisernen Roste unter einer Muffel, die auf einem Kohlenbette stehet, welche von Schmelztiegelerde erbauet ist. **Kunkel** in seiner Glasmacherkunst preiset das Reverberationsfeuer an, nemlich alles Feuer über der Muffel und nicht unter derselben; allein die Erfahrung erweiset, daß ein breites Feuer erfordert wird, und daß die Lagen von Kohlen, über welche man die Muffel setzt, eben so wol zur Schmelzung als das obere und Seitenfeuer nöthig sind. Man muß hier den Windzug oder den Grad der Luft, welcher in den Ofen wehet, genau beobachten, um von dem Grad der Wärme zu urtheilen. Man muß die Hitze bald mäßigen, bald die Ofenthüre verschliessen, bald die gemalte Emalge vorwärts oder mehr nach hinten schieben. Nachgehends kann man weiter nachmalen oder retuschiren, indem man dieses Brennen nach jedem Auftrage wiederholt, und es so oft aus dem Feuer nimmt, als die neue Farbe ihren Glanz erhalten hat.

§. 167.

Eine umständlichere Nachricht vom Emailmalen und Zubereitung der Farben findet man in **Kunkels** Glasmacherkunst und in des Herrn Montamy Abhandlung von den Farben zum Porzellän- und Emailmalen. Leipz. 1767. Die Gestalt des Ofens, den Mörsel, den Laufer, das Gestell, den Spatel, die Eisenbleche, die Zange, die Muffel, den Schleifstein, die Probestückgen und andere Werkzeuge, welche der Emailmaler braucht, findet man im dritten Bande der Encyclopädie in Kupfer gestochen.

§. 168.

Uebrigens leisten alle die Farben, die zu der Emailmalerey gut sind, auch auf dem Porzelläne eben so gute Dienste, und gilt eben das, was von dem Emailmalen ist gesagt worden. Die Farben werden auf das Porzellän getragen, wenn es bereits seine Glasur bekommen hat und völlig gebrannt worden ist. Nur dieser Unterscheid ist noch zu beobachten, daß sich eben die Proportion in der Leichtigkeit zu schmelzen zwischen der Decke oder Glasur des Porzelläns, worauf man malt, und dem Flusse, den man mit den Farben vermischt hat, befinden müsse; und da die Glasur des Porzelläns viel schwerer zum Schmelzen zu bringen ist, als die Emalge; so muß man zu den Farben auf Porzellän zu malen einen Fluß nehmen, der viel schwerer schmelzet, als der so zu den Farben zum Emailmalen genommen wird; welches man dadurch vermeiden kann, wenn man zur Composition des Flusses weniger Salpeter und Borax nimmt.

Zehnter Abschnitt.

Von der Glasmalerey.

§. 169.

Die eigentliche Glasmalerey ist die Kunst gefärbte Gläser in weisses Glas einzubrennen.

§. 170.

Die Farben, welche hierzu gebraucht werden, müssen mineralisch seyn, und man muß, so wie im Emailmalen, vorher wissen, was sie für eine Wirkung thun wer-

den, wenn sie geschmolzen sind, weil einige sich durch das Feuer gar sehr verändern. Sie bestehen aus colorirten, durchsichtigen und klein geriebenen Glase. Folglich mangelt hier das Weisse, weil ein weißgefärbtes Glas allezeit dunkel wird, und ein jedes weisses Hüttenglas zwischen dem Lichte und Auge weiß erscheint. Das Schwarze wird von Eisenschlacken, die vom Amboße der Schmiede abspringen, gemacht. Man reibt es wie die übrigen Farben auf einem Reibestein, welches etwas mühsam ist. Alle übrigen Farben haben zu ihren Grundstoffe die gemeine Glasmaterie der Hütte, welche man nach den Vorschriften **Kunkels** und **Neri**, mit verschiedenen Metallaschen, Erden oder mineralischen Steinen in dem Tiegel zusammenschmelzt und färbt. Man stösset und reibt sie mit Wasser zu Pulvern.

§. 171.

Die **schwarze Farbe** besteht aus einem Theile Hammerschlage von Eisen, einem Theil Kupfer und zwey Theilen Schmelzglas. Die **braune** aus einer Unze Schmelzglas, einer halben Unze Braunstein; diese wird mit Essig und denn mit Brantwein klein gerieben. Die **rothe** aus einem Loth Rothstein, zwey Loth Schmelzglas und etwas Kupferhammerschlag. **Blau** aus Bergblau oder blauer Schmalte mit Schmelzglase. **Grün** aus zwey Theilen grüner Korallen, einen Theil Messingpulver und zwey Theilen Menning. Das schönste **Gelbe** aus Silberblechen, die in Scheidewasser aufgelöset und mit Kupfer niedergestürzt sind. Das Pulver wird mit dreymal so viel gebrannten Leime (Gipsmehl) gerieben, und so auf die ebne Glasseite gestrichen und gebrannt.

§. 172.

Die Pinsel zu Gewanden sind von weichen Borsten, zu nackten Sachen von Bocksbärten, zu andern Dingen von Iltisschwänzen. Das Glas, worauf man malet, wird vorher mit zwey Theilen Hammerschlage von Eisen, und einem Theil von Kupfer, nebst drey Theilen Schmelzglas, alles mit Wasser fein gerieben, und zum Bemalen geschickt gemacht. Auf die ebne Seite werden die Farben, z. E. Blau, Roth, Grün u. s. w. mit Boraxwasser aufgestrichen, und mit sich selbst vertieft.

§. 173.

Wenn man mit diesen Farben das Glas übermalet und sie trocken geworden, so läßt man sie in einen Ofen von Mauersteinen, der nur achtzehn Zoll im Quadrate groß ist, ans Glas anschmelzen; es sey denn, daß die Grösse des Glases einen grössern Raum erfordern sollte. Sechs Zolle vom Boden ist das Heitzloch, und einige Zolle über diesen theilen drey viereckichte Stangen von Eisen den Ofen der Quere nach in zwo Hälften. Man macht noch eine Oeffnung ohngefähr zwey Zoll über diese Stäbe, um die Probe herauszunehmen, wenn man das Glas von neuem brennt. Die Stangen tragen eine, wie der innere Raum des Ofens, viereckichte irdene Pfanne, welche nicht die Wände des Ofens berühren muß. Diese Pfanne ist ohngefähr zwey Zoll dick und der Rand sechs Zoll hoch; ihre Materie besteht aus gebackener Schmelztiegelerde oder Töpfererde. Die Seite, welche gegen den Vordertheil des Ofens stehen soll, muß ein Loch zum Versuch haben. Den Boden der Pfanne bedecket man einen halben Querfinger hoch mit ungelöschten Kalk oder Gipsmehl. Ueber den Staub lagert man zerbrochene Glasstücke, über diese

wieder Staub, und so folgen sich drey Schichten Staub und zwey Lagen Glas; über der dritten Kalkschicht erscheinen die bemalten Glastafeln, und legt sie auch schichtweise mit Gipsmehl bis die Pfanne voll und oben mit Kalk bedeckt ist.

§. 174.

Wenn alles also zubereitet ist, macht man einige eiserne Stäbe überzwerch an den Wänden des Ofens, und bedeckt die Pfanne mit grossen Dachsteinen, welche so eingerichtet werden müssen, daß sie anstatt einer Decke dienen.

§. 175.

Das Feuer muß sich der Pfanne nur stufenweise nähern; die Kohlen müssen erst zwo Stunden an dem Heitzloche glühen, damit das Glas nach und nach warm werde, und sich alsdenn allmählich weiter ausbreite, bis das Feuer unter der Pfanne vier Stunden lang seine Stärke ausüben kann. Dann und wann besieht man die Proben, ob sich die Farben mit dem Glase bereits vereiniget haben oder nicht. Die vier Ecken des Ofens haben Windlöcher von zwey Zoll im Durchschnitt und eine Oeffnung oben, welche anstatt des Rauchloches ist. Man verschließt, so bald sich die Glut der Pfanne nähert, die Thüre des mit Kohlen erfüllten Ofens, und so bald die Stäbe Kirschroth glühen, verspricht man sich, daß die Farben bereits eingebrannt sind. Das Feuer dauret in allen 10 bis 12 Stunden; und es wird daher durch etliche Grade hindurch geführet, weil das Glas sonst zerspringt, und die Farben von der schnellen Glut verbrannt werden.

§. 176.

Eine weitere Ausführung von dieser Glasmalerey, von dem Glasbrennen und Verfertigung der Glasfarben, kann man in **Kunkels** Glasmacherkunst nachlesen.

§. 177.

§. 177.

Ausser dieser eigentlichen Glasmalerey giebt es noch einige andere Arten auf Glas zu malen, deren Farben aber nicht so dauerhaft sind. Man kann nemlich sowol mit Oel- als Wasserfarben auf Glas malen. Man verwechsele aber diese Glasmalereyen nicht mit den Abdrücken der Kupferstiche auf Glas; dieses ist so leicht, daß man mit ein wenig Geschicklichkeit, ohne selbst zeichnen zu können, dieselbe ausüben kann. Das Glas wird in diesem Fall erwärmet, mit venedischen Terpentin überstrichen, der Kupferstich ein wenig eingeweichet, und denn darauf gedruckt und illuminiret. Der ganze Proceß befindet sich umständlich in einer kleinen Schrift, welche 1755 unter dem Titul ans Licht getreten ist: moyen de devenir peintre en trois heures.

Eilfter Abschnitt.

Von der Wachsmalerey.

§. 178.

Der Graf von Caylus erfand mit Hülfe des Herrn Majault viererley Arten mit Wachs zu malen, welche der Encaustik der Alten ähnlich seyn soll. Die erste ist ein wenig mühsam, sie hat etwa vier blecherne Kästchen nöthig; um das weisse Wachs flüssig zu machen, und die Farben darunter zu reiben; sie zum Gebrauche flüssig zu erhalten; sie zu vermischen; die Tafel, die man malt, zu erwärmen. Die Verschiedenheit der Eigenschaften der Farben erfordert auch verschiedene Quantitäten von Wachs; das Verhältniß desselben zu den Farben ist folgendes:

Schie-

Schieferweiß 1 Unze, Wachs 1 Quentchen. Bleyweiß 1 Unze, Wachs 5 Quentchen. Zinnober 3 Unzen, Wachs 10 Quentchen. Carmin 1 Unze, Wachs 1½ Unze. Englisch Braunroth 1 Unze, Wachs 1 Unze. Gebrannter Ocker 1 Unze, Wachs 10 Quentchen. Neapler Gelb 1 Unze, Wachs 4½ Quentchen. Schüttgelb 1 Unze, Wachs 1½ Unze. Gelber Ocker 1 Unze, Wachs 10 Quentchen. Ultramarin 1 Unze, Wachs 1 Unze. Berlinerblau 1 Unze, Wachs 2 Unzen. Feine Schmalte 1 Unze, Wachs 1½ Unze. Köllnische Erde 1 Unze, Wachs 1½ Unze. Pfersichschwarz 1 Unze, Wachs 1½ Unze. Elfenbeinschwarz 1 Unze, Wachs 10 Quentchen. Rußschwarz 1 Unze, Wachs 10 Unzen. Alles Wachs muß weiß gebleicht seyn.

§. 179.

Die Farben sowol als die Platte, worauf gemalet wird, muß erwärmet seyn, wenn die Farben sollen aufgetragen werden. Damit sich die letztere nicht von der Hitze werfe, so macht man sie aus drey Platten von Tannenholz, eine jede eines Zolls dick, welche über einander geleimt werden; so daß die Fasern sich in rechte Winkel kreuzen. Die Tafel wird zwey bis dreymal mit weissem Wachs überzogen, damit es sich ins Holz hineinziehe. Diese Tafel muß beständig durch siedendes Wasser warm erhalten werden, wenn sie die Farben annehmen soll. Die Farben selbst werden zuvor in kleinen Gefässen warm gemacht, und mit ordentlichen Pinseln vermalet.

§. 180.

Die zwote Methode des Grafen von Caylus. Schmelzet gedachte Wachsfarben in siedenden Wasser; rechnet auf 8 Unzen Wasser 1 Unze colorirtes Wachs;

schlaget

schlaget sie, so bald sie geschmolzen sind, mit einem elfenbeinern Spatel so lange, bis das Wasser kalt ist. Durch diese Bewegung zertheilet man das Wachs in kleine Klümpe, und das Wasser färbet sich mit einem oben aufschwimmenden Pulver. Erhaltet diesen Staub in verstopften Gefässen feucht, damit das Wachs nicht vertrockene und zusammenklebe. Werfet einen Theil von jeder Wachsfarbe in eure Farbennäpfe, und gebrauchet den Pinsel wie zu den Wasserfarben; die Palette muß warm seyn. Diese Art dienet auf Holz zu malen, welches man vorher mit Wachs überzieht. Ist das Gemälde fertig, so lässet sich das Wachs auf einer Kohlenpfanne anlegen.

§. 181.

Die **dritte** Weise des Grafen. Reibet die erwärmte Oberfläche einer horizontalen Holztafel über Kohlen mit weissen Wachse, bis sich das Holz damit vollgesogen hat, und so gar bis das Wachs einer Spielkarte dick darüber steht. Malet darauf mit Farben, die der Oelmaler gebrauchet; ihr bereitet sie aber nur mit gemeinen Wasser, oder einen dünnen Gummiwasser, und ziehet vorher über den wächsernen Grund einen feinen Staub von Bleyweiß, den ihr auf dem Wachse mit einem leinen Lappen zu einen Mittelkörper zwischen Wachs und den wäßrigen Wachsfarben sanft verreibet. Solchergestalt könnet ihr so gut als auf rohes Holz malen. Erwärmet endlich das Gemälde, so wird das Wachs unter der Farbe schmelzen, die Malerey stehen bleiben, und sich aller Orten von selbst anlegen.

§. 182.

Die **vierte** Beschreibung. Malet mit gemeinen Wasserfarben auf einem Brete eure Absicht. Bedecket die hori-

horizontale Tafel mit dünnen Wachsscheiben, und lasset sie über Kohlen darauf anschmelzen. Man kann sich diese Wachsscheiben aus weissen Wachse auf einen warmen Marmorsteine mit einer Walze rollen; oder nasse Holzteller öfters ins geschmolzene Wachs eintauchen. Auf diese Art kann man auch eine rohe Leinewand mit den Farben des Oelmalers bemalen und verwaschen. Sind die Farben völlig getrocknet, so wird die Hinterseite des Gemäldes mit Mohnöl, welches weniger als andere Oele ins Gelbe ausartet, oder mit einem weissen Firnisse, der leicht trocknen muß, überpinselt.

§. 183.

Diese vier künstlichen Arten könnten **Schmelzmalereyen in Wachse** heissen. Hier folgt aus der Erfindung des Grafen die **fünfte Wachsmalerey ohne Feuer.**

Erwärmtes Wachs und in grossen Klumpen wird von der Terpentinessenz leichter aufgelöset, als wenn es kalt und in kleinen Grössen hineingeworfen wird. Man hat zu dieser Malerey fünf öliche Firnisse nöthig, nachdem die Farben an sich magrer oder fetter sind.

Der erste wird weisser und sehr fetter Firniß genannt. Er besteht aus 2 Unzen 6 Quentchen Mastix, in 2 Unzen Terpentinspiritus aufgelöset; man mischet 6 Quentchen gekochtes Baumöl hinzu. Diese Mischung wird filtrirt, und noch so viel Essenz hinzugegossen, bis alles 24 Unzen wiegt.

Der zwote ist eben derselbe, aber nur mit 4 Quentchen Oel versetzt; alles übrige Gewichte bleibt, wie es war; er heißt weisser magrer Firniß.

Der dritte heißt weisser trockner, und ist wie N. 1. aber nur mit 2 Quentchen Oel zugerichtet.

Der

Der vierte heißt schwachgeller Firniß. Schmelzet den besten gelben Bernstein in einem glasirten Erdtopfe bey mässigem Feuer, so daß er den dritten Theil des Topfes einnimmt, weil er sich bläht. Stosset ihn kalt zu Pulver, löset davon 2 Unzen 6 Quentchen in 20 Unzen Terpentinessenz auf, und vermehret die Masse mit 7 Quentchen gekochten Baumöls. Man filtrirt diese Mischung durch Löschpapier; man ersetzt die Essenz, welche verrauchet, durch so viel frische Essenz, bis alles 24 Unzen gleich wiegt, und verwahret diesen Firniß in einer wohl verstopften Flasche.

Zum fünften Firniß darf nur der Bernstein etwa vier Stunden länger über dem Feuer gelassen werden, um eine gelbere Farbe davon zu bringen.

Das Baumöl wird in einem dünnen destillirten Glase gekocht, durchgeseiht und in einer Flasche, darinnen es weiß und dicker erscheint, verwahret.

Um nun auch die Verhältnisse des Wachses der Farben und des Firnisses untereinander zu wissen, und alle drey Materien zu einer Malerfarbe zu vermischen, dazu dienet folgendes Verzeichniß.

Schieferweiß verlangt 8 Unzen, vom Wachse 4 Unzen, vom ersten Firniß 8 Unzen.

Bleyweiß 8 Unzen, Wachs $4\frac{1}{2}$ Unze, vom ersten Firniß 9 Unzen.

Massicot 8 Unzen, Wachs 4 Unzen, vom ersten Firniß 9 Unzen.

Neaplergelb 8 Unzen, Wachs 4 Unzen, vom zweyten Firniß 8 Unzen.

Ocker 5 Unzen, Wachs 5 Unzen, vom vierten Firniß 9 Unzen.

Schüttgelb 4 Unzen, Wachs 5 Unzen, vom zweyten Firniß 9 Unzen.

Auripigment oder Rauschgelb 6 Unzen, Wachs 2 Unzen, vom zweyten Firniß $3\frac{1}{2}$ Unze.

Feiner Lack 4 Unzen; Wachs 5 Unzen vom vierten Firniß $9\frac{1}{2}$ Unze.

Carmin 4 Unzen, Wachs 3 Unzen, vom vierten Firniß $9\frac{1}{2}$ Unze.

Zinnober 6 Unzen, Wachs 2 Unzen, vom vierten Firniß $3\frac{1}{2}$ Unze.

Schmalte 6 Unzen, Wachs 3 Unzen vom zweyten Firniß $5\frac{1}{2}$ Unze.

Ultramarin 1 Unze, Wachs 6 Quentchen, vom zweyten Firniß 10 bis 11 Quentchen.

Berlinerblau $2\frac{1}{2}$ Unze, Wachs 5 Unzen, vom zweyten Firniß 9 Unzen.

Braunroth 6 Unzen, Wachs $4\frac{1}{2}$ Unze, vom fünften Firniß 8 Unzen.

Bergblau 4 Unzen, Wachs $2\frac{1}{2}$ Unze, vom zweyten Firniß $4\frac{1}{2}$ Unze.

Kienruß oder Bister 4 Unzen, Wachs 5 Unzen, vom fünften Firniß $9\frac{1}{2}$ Unze.

Pfirsichschwarz 3 Unzen, Wachs, $4\frac{1}{2}$ Unze vom dritten Firniß 8 Unzen.

Köllnische Erde 4 Unzen, Wachs 5 Unzen, vom fünften Firniß $9\frac{1}{2}$ Unze.

Elfenbeinschwärze 4 Unzen, Wachs $4\frac{1}{2}$ Unze, vom dritten Firniß 8 Unzen.

Umbra 4 Unzen, Wachs 5 Unzen, vom fünften Firniß $9\frac{1}{2}$ Unze.

Rauch- oder Rußschwarz 1 Unze, Wachs 8 Unzen, vom dritten Firniß 15 Unzen.

Grüner

Grüner Lack 4 Unzen, Wachs $4\frac{1}{2}$ Unze, vom zweyten Firniß 8 Unzen.

§. 184.

Die Farben werden, jede mit ihrem Wachse und Firniß warm vermischt, und auf einem erwärmten Marmor mit einem warmgemachten Läufer vollkommen durcheinander gerieben, wenn man sie in ihren gehörigen Wachse und Firniß zusammen geschmelzet hat; man kann auch erst das weisse Wachs im Firnisse schmelzen lassen, und die zu Staub geriebenen Farben hinzuschütten. Lorrain bereitete seine Wachsfarben in grossen glasirten Erdtöpfen, die er in einen Kessel voll siedendes Wassers setzte; das Mengsel wird so lange umgerührt, bis es kalt geworden.

§. 185.

Zu dieser Art von Malerey werden Borstenpinsel, andere Pinsel, eine Palette von weissen Bleche und ein Waschgeschirr zur Terpentinessenz erfordert, mit welcher man die Pinsel anfeuchtet und rein wäscht. Man kann auf Holz, Leinewand und Gips malen.

§. 186.

Das Holz muß sehr locker, gleich seyn und sich nicht werfen, oder nicht leicht wurmstichig werden; das von Cedern, Tannen und Eichen ist das beste. Birnbaumholz erhält sich am gleichförmigsten. Man schabet diese Holztafeln mit einer zackichten Klinge vorher furchig, damit sich die Farbe desto gewisser auf ihren Grund verlassen könne.

§. 187.

Eine Leinewand von festen und gleichgesponnenen Fäden überzieht man durch einen Pinsel mit ein paar Lagen Wachs, das vorher in Terpentinessenz oder im zweyten

Firnisse aufgelöset worden. Die Unterlage muß erst getrocknet seyn. Endlich lasset den Wachsgrund über Kohlen auf der Leinewand aufschmelzen. Man kann auch auf die dritte Art der Enkaustik eine dergleichen Leinewand machen, doch muß man sie mehr wächsen.

§. 188.

Stein und Gips wird eben so zuvor mit geschmolzenem Wachse gegründet, und hierauf übermalet. Diese letzte Art, das Wachs in Terpentinessenz aufzulösen und anzuwenden, ist in der That grössern Schwierigkeiten unterworfen, als die obigen Manieren. Wachsgemälde lassen sich mit einem Firniß von Spiritus vini vor dem Staube bewahren.

§. 189.

Uebrigens hat die Erfindung der Enkaustischen Malerey zur Erfindung mit Wachsseiffen zu malen Gelegenheit gegeben, welche aber alle anzuführen hier zu weitläuftig seyn würde. Man lese davon die Versuche des Bachelier in des Pernety praktische Abhandlung der verschiedenen Arten der Malerey. Die Calauische Wachsmalerey übertrift vielleicht alle bisherige Erfindungen der Franzosen. Er kann mit seinem Wachse alle verschiedene Arten, wie es die Alten gebrauchten, nachmachen, ohne daß die Ausübung mit sehr vielen Umständen verknüpft ist.

Zwölfte

Zwölfter Abschnitt.

Von dem Kupferstechen.

§. 190.

Es giebt dreyerley Mittel, durch welche Zeichnungen, Gemälde und Bildhauereyen vervielfältiget, und als ein einziger Gegenstand in aller Welt zu gleicher Zeit gezeigt werden können. Diese Arten sind: in Holz zu schneiden; in Kupfer stechen und schaben; und in Kupfer ätzen.

§. 191.

Obgleich die Kunst in Holz zu schneiden heut zu Tage sehr abgenommen hat; so finden sich dennoch Männer, welche darin sehr geschickt, aber so zahlreich nicht sind, als die Kupferstecher. Die Ursache scheinet darin gegründet zu seyn, daß man ohne grosse Beschwerlichkeit im Holze nichts so reizendes wie im Kupfer zu Stande bringen kann, und jenes mehr Geduld und Mühe in der Arbeit als dieses erfordert. So viel Vorzug man den Kupferstichen einräumet; eben so viel Vortheil muß man auch den Holzschnitten eingestehn. Sie sind bey vielen Gelegenheiten zum Gebrauche weit anständiger und bequemer als die Kupferstiche. Man verfertiget mit dieser Kunst allerhand Buchdruckerleisten, Leisten über die Zeitungsblätter, Wapen, Cartouchen, Einfassungen, Siegel und Münzen.

§. 192.

Die Fläche, in welche man schneiden will, muß sehr glatt und abgehobelt seyn, worzu besser Buchsbaum- als Birnbaumholz ist, weil dieses leicht wurmstichig wird.

§. 193.

Auf diesen Stück zeichnet man mit Tinte und Feder was eingeschnitten werden soll. Wer aber zum Zeichnen nicht geschickt genug ist, wie es leider! viele giebt, und dadurch die Holzschnitte verächtlich machen, der bedient sich fremder, mit schwarzer Tinte gemachten Zeichnungen, welche er mit Vortheil auf die hölzerne Form bringt.

§. 194.

Die scharfe Spitze sehr feiner Messer und verschiedene Meissel von allerley Grösse sind die Werkzeuge, womit man genau und behutsam alles wegschneidet und ausgräbt. Ausserdem braucht der Formschneider einen Schraubenzirkel, Lineal, Winkelmaaß, Bretersägen, Laubsägen, Schraubenstöcke, Schraubenzange und allerley Feilen und Hämmer.

§. 195.

Albert Dürer war der erste, welcher in dieser Arbeit die Kreutzschnitte angebracht hat, wo vorher nur parallele, dicke und dünne, jedoch wellen- und flammenartige Linien angebracht wurden, weil Schnitte über das Kreutz nichts als viereckichte Gruben verursachten, und den Einbruch in die nöthigen Striche, folglich das Verderben der Arbeit droheten, welche sehr schwer konnte ergänzt werden. Das Einschneiden fängt mit den innern Theilen der Figur an, und endiget sich in dem Umkreise.

§. 196.

Ein Holzschnitt in Buchsbaum leidet eine Million Abdrücke, und der Buchdrucker drucket sie mit eigner Hand zwischen seine Werke ein.

Die eigentliche Kupferstecherkunst.

§. 197.

Die Kunst in Kupfer zu stechen erfordert ebenfalls nur wenig Eisen und Stahl. Das Kupfer dazu muß durchgängig von einerley Güte seyn, weder zu hart noch zu weich, weder schiefrig noch brüchig. Die Grösse der Platte richtet sich nach der Grösse der Zeichnung, die man darauf bringen will. Kleine Platten pflegen insgemein zwey Linien dick zu seyn; diese Dicke muß aber mit der Grösse der Platte verhältnißmässig zunehmen. Der Kupferschmidt überliefert dem Künstler die Platte rauh und unpolirt. Er muß sich also dieselbe so glatt wie möglich poliren, oder diese Arbeit einem Handwerker überlassen, dem er dazu die erforderliche Anweisung giebt.

§. 198.

Die beste Seite der Kupferplatte wird zuerst mit einem groben Sandstein so eben wie möglich abgeschliffen. Die groben Striche, die dieser Stein zurückläßt, werden mit Bimstein abgerieben, und endlich mit einer Kohle, oder mit einem feinen Schieferstein vollends glatt geschliffen. Zuletzt polirt der Arbeiter die Platte mit einem starken Polirstahl, oder besser mit einer Filzfeile. Auf diese Art werden alle Kupferplatten polirt, die Figuren mögen nun unter der Hand des Künstlers durch das Stechen mit dem Grabstichel, oder durch das Aetzen, oder durch die sogenannte schwarze Kunst entstehen.

§. 199.

Wenn die rothe Kupferplatte gut polirt und geschliffen ist, so wird zur Arbeit nichts als ein wohlgehärteter Grabstichel von guten Stahl zum Einschneiden oder Ste-

chen erfordert. Der Grabstichel ist ohngefähr zwey bis vier Zoll lang und in einen runden hölzernen Griffel befestigt. Der stählerne Grabstichel selbst ist dergestalt vierkantig, daß jeder Durchschnitt nach der Dicke eine Raute bildet, und diese Gestalt hat auch das schief abgeschliffene Ende. Bey der Arbeit setzt man den hölzernen Heft des Grabstichels in die hohle Hand, und das Stahl selbst hält man mit dem Daumen und dem Mittelfinger, indem man den Zeigefinger auf den Grabstichel legt.

§. 200.

Nebst dem Stichel braucht man auch ein dreyeckichtes langespitztes Eisen, welches am andern Ende wie ein rundes, plattes und länglichtes Herz geformt ist. Dieses Eisen dient theils zum Schaben, theils zum Glätten und die Fehler zu verbessern. Damit aber auch der Künstler seine Arbeit nach und nach besser in Acht nehmen könne, so hat er einen Knäuel von Filz oder von zusammengerollten Enden von schwarzen Tuch, welches die Franzosen tampou nennen. Mit diesem überreibt er seine gestochenen Linien, füllt sie gleichsam aus, und macht sie dem Auge sichtbarer. Auf diese Art bemerkt er schon in etwas, was für eine Wirkung die gestochene Schraffirung thut, und wie sie sich neben einer benachbarten ausnimmt.

§. 201.

Endlich ist zur Bequemlichkeit der Arbeit ein Polster nöthig, welches von Leder, flach, rund und mit Sand angefüllt ist. Darauf wird die Kupferplatte gelegt, und im Arbeiten nach aller Bequemlichkeit der Hand und des Auges hin oder her, auf oder abgewendet.

§. 202.

Ehe der Künstler den Grabstichel gebrauchen kann, muß er vorher den Umriß seiner Figur auf die Kupferplatte getra-

getragen haben. Der Rothstein, womit man die Zeichnung insgemein abträgt, würde aber auf der glatten Platte nicht haften, wenn man sie nicht mit einer klebrichten Materie bedeckte. Man überzieht sie daher mit weissen Wachs, oder mit dem weichen Aetzgrund, wovon unten geredet wird. Auf diesen Grund wird die Zeichnung folgender Gestalt getragen. Der Künstler übergeht die ganze verkehrte Seite der Zeichnung mit Rothstein, legt diese auf die polirte Fläche der Platte, und zieht mit einem Stift die Züge des Contours durch. Nach den abgetragenen Zügen des Umrisses wird die angelegte Zeichnung mit einer Radirnadel ausgezogen, so daß dieselbe nur wenig ins Kupfer eindringt. Alsdenn macht man die Platte wieder auf einem Kohlfeuer warm, und wischt den Aetzgrund oder das Wachs mit einem leinen Tuch, oder einem Stücke Filz ab, so daß blos der radirte Contour auf der Platte stehen bleibt. Daß auf diese Art die Zeichnung verkehrt zu stehen kommt, ist leicht einzusehen.

§. 203.

Zur Bequemlichkeit der Arbeit und zum Vortheil der Augen des Künstlers ist auch eine besondere Behutsamkeit vonnöthen: denn das Tageslicht und der Glanz der Kupferplatte machen eine solche Verblendung mit einander, daß man nirgends etwas Ganzes sehen kann. Der Tag verursacht auf dem geschliffenen Kupfer unangenehme Scheine und Widerscheine, ein Schimmern und Blinken, welche das Auge beleidigen und die Arbeit verhindern; daher bedecken vorsichtige Künstler das Fenster mit einem ausgespannten weissen Oelpapier, wodurch der Glanz auf der Platte vertrieben und matt, die Platte natürlich roth, die Arbeit gleichfärbig, und das Auge erquickt wird.

§. 204.

Die Art und Weise, wie man zu Werke gehen und den Grabstichel führen soll, ist so vielfältig, als es verschiedene Meister in dieser Kunst giebt. Ein Anfänger in der Kupferstecherkunst fängt damit an, daß er sich durch eine mühsame und langwierige Uebung die Fertigkeit erwirbt, mit einer Leichtigkeit und Festigkeit der Hand Punkte und Striche zu stechen, so lange bis die Hand nicht leicht ausfährt. Die Punkte werden in runde und lange eingetheilt. Mit den ersten pflegten die ehemaligen Kupferstecher das Gesicht eines Portraits auszufüllen; sie sind aber aus der Mode gekommen. Dagegen bedient man sich heut zu Tage der langen Punkte. Die ersten Punkte macht man mit der Spitze einer Radirnadel. Die langen Punkte sind kurze oder abgebrochene Striche, die mit dem Grabstichel aus freyer Hand, gerade wie die Striche gestochen werden. Die Striche werden wieder in gerade und krumme abgetheilt. Die Platte bleibt unbeweglich liegen, wenn der Künstler die geraden Striche sticht. Im Gegentheil drehet er sie nach Beschaffenheit der Umstände, wenn er einen krummen Strich ausgraben will.

§. 205.

Gesetzt ein Schüler hat durch eine blinde Uebung seine Hand schon so geschickt gemacht, daß sie mit dem Grabstichel bereits nach Belieben herumfahren, die Platte auf dem Polster nach Erforderniß hin und her wenden und drehen könnte; so fängt er bey der Nachahmung eines Gemäldes an. In diesem Fall muß die Manier des Grabstichels nach den verschiedenen Gegenständen abwechseln. Durch eine unzähliche Menge Linien muß er alle Farben des Gemäldes, alle Schatten und Lichter, alle Haupt-

und gebrochene Tinten einfärbig und ohne Verwirrung darstellen. Alle Linien müssen fein, fliessend, zusammenstimmend und einhellig seyn. Kein Strich soll den andern vernichten, ungewiß irrig oder rauh machen. Alle zusammen sollen ein schönes, angenehmes, lebhaftes rundes und erhabenes Ganze vorstellen. Aus der schwarzen und weissen Farbe sollen alle mögliche nicht vorhandene unsichtbare Tinten, Halbfarben, lichte, dunkele, mehr oder weniger schattichte Gegenstände hervorblicken. Die ganze Platte muß mit Meisterzügen bedeckt seyn, und nirgends dürfen Schnee oder weisse Flecken, als zu den höchsten Lichtern stehen bleiben. Die Harmonie und der Charakter des Urbildes muß deutlich ausgedruckt seyn.

§. 206.

Junge Kupferstecher können sich durch nichts in ihrer Kunst vollkommner machen, als wenn sie die unendlich mannichfaltigen Züge, Gänge und Wendungen des Massonischen Grabstichels lernten, und dieselben anfangs nur Stückweise nachahmten. Weil aber gemeiniglich die Kunststücken des Masson sehr rahr sind, so studire man die Werke eines Edelink, Drevet, Will, Schmidt, Bause und anderer vortreflicher Künstler, welche durch ihren geschickten Grabstichel zeigen, daß sie nicht nur den Masson gesehen, sondern auch studiret haben.

Von der Radir- oder Aetzkunst.

§. 207.

Die Kunst in Kupfer zu ätzen oder durch Scheidewasser die Linien in das Kupfer einfressen zu lassen, erfordert mehr Aufmerksamkeit und Mühe, als das Stechen selber. In Deutschland nennt man es radiren. Man

bedient

bedient sich dieser Art noch heut zu Tage, wenn man äusserst feine Sachen hervorbringen will, und sie gerathen den Zeichnern und Malern von Profeßion noch am besten.

§. 208.

Zu dieser Arbeit muß die Kupferplatte ebenfalls rein und sauber geschliffen seyn; alsdenn wird sie am Feuer warm gemacht, und mit einem harten oder weichen Firniß bedeckt. Einige schwärzen diesen aufgetragenen Firniß mit dem Rauche und Dampfe einer angezündeten Kerze, über welche sie die Platte und den Firniß hinhalten. Die heutigen Künstler aber pflegen auch andere Manieren zu gebrauchen.

§. 209.

Man sieht auch in denen mit Scheidewasser geätzten Stücken oft mehr Kunst als in gestochenen. Auch in diesen braucht man zuweilen das Scheidewasser, damit die Umrisse der Figuren gelind erscheinen und unverbesserlich werden. Blos bey Portraits kann man sich nicht gut des Aetzwassers bedienen, weil man die Wirkung dieses Wassers in den feinsten Zügen nicht völlig in seiner Gewalt hat. Diese Stücke werden daher ganz gestochen, den Grund ausgenommen, den man der Bequemlichkeit wegen zu ätzen pfleget.

§. 210.

In dieser Art zu ätzen ist das vorzüglichste, daß diese Manier weit ringfertiger und geschwinder von der Hand geht, als mit dem Grabstichel, und das geätzte Werk selbst ist auch nach verschiedenen Gegenständen gemeiniglich weit schöner, als ein gestochenes. Bäume, Rasen, Berge, Felsen, Gebüsche, Sand und Schutt, Trümmern von alten Gebäuden, oder ganze Landschaften werden mit mehr

Leich-

leichtigkeit angelegt, und erscheinen weit natürlicher, als wenn sie mit dem Grabstichel ausgearbeitet sind. Jedoch hat aber auch dieses seine Richtigkeit, daß man zuweilen gewisse Dinge mit dem Grabstichel verbessern muß, wenn ihnen die Stärke mangelt, oder wenn das Scheidewasser nicht genug eingefressen hat; denn es ist sehr schwer, daß alle Theile in einer grossen Platte mit einer eben so grossen Gleichheit ohne Mangel durchdrungen werden.

§. 211.

Man hat zweyerley Firniß, nemlich den weichen und den harten, und auch zwo Gattungen von Scheidewasser, das weisse und grüne.

§. 212.

Ein guter Aetzgrund muß hauptsächlich folgende Eigenschaften haben, daß er weder zu hart noch zu weich sey. Wenn man mit einer Radirnadel an dem Rande der Platte etwas von dem Aetzgrund abnimmt, und der Abgang ist dabey trocken und zusammenhaltend, so ist er brauchbar. Diese Eigenschaften hat folgender Aetzgrund. Weisses Wachs 3 loth, Mastix 2 loth, Asphalt oder Judenpech 1 loth, Mumie ½ loth. Wenn das Wachs flüssig ist, so schüttet man erst den zerflossenen Mastix hinein und läßt ihn zergehen. Auf eben die Art läßt man auch das Judenpech erst zergehen, ehe man die Mumie hinzu thut. Die ganze Masse muß ohngefähr eine halbe Viertelstunde auf Kohlen stehen, und beständig mit einem Span umgerührt werden. Man gießt die Masse in kaltes Wasser, knetet sie mit der Hand und bildet sie zu Ballen. Bey dem Gebrauch umwickelt man einen Theil dieser Masse mit einem seidnen lappen, wozu der Atlas am brauchbarsten. Will man ihn auf die Platte tragen, so

wird

wird dieselbe zuvor auf einem Kohlbecken warm aber nicht zu heiß gemacht, weil der Aetzgrund sonst verbrennen würde. Hierauf wird mit dem seidnen Lappen die Platte an allen Stellen berührt. Fängt der Grund an zu rauchen, so ist es Zeit die Platte von dem Kohlfeuer abzunehmen. Damit er sich gleichmäßig auf der Platte verbreite, so reibt man ihn mit den rauhen Fasern einer Federspule auseinander. Der Grund muß so dünne wie möglich aufgetragen seyn.

§. 213.

Das weisse Scheidewasser hat das vorzügliche, daß es weit schneller wirkt, als das grüne Aetzwasser, aber dagegen hat es auch den Fehler, daß es oft wild eindringt, oder zu stark wirkt, Das grüne besteht aus 6 Unzen zerstossenen Salmiac, 6 Unzen Grünspan, $\frac{1}{2}$ Loth Küchensalz und 2 Quart scharfen Weinessig, welches man in einem glasurten Topfe, eine halbe Stunde kochen läßt, und mit einem hölzernen Span beständig umrührt. Der Topf muß aber vier Quart halten, weil das Aetzwasser leicht überkocht. Man hebt es in einer gläsernen Flasche zum Gebrauch auf, und wenn es zu stark ist, so dämpft man es mit etwas Weinessig.

§. 214.

Wenn man das eigentliche Scheidewasser gebraucht, so wird um die polirte Fläche der Platte ein Rand von Wachs gemacht. Damit aber dasselbe im Anfange nicht zu stark fresse, so wird es mit etwas reinen Wasser gedämpft. Wenn die radirten Züge eine grüne Farbe annehmen, und sich in denselben Blasen setzen, so ist es ein Zeichen, daß der scharfe Spiritus bereits wirket. Das Scheidewasser wird beständig mit dem rauhen Ende einer Federspule in Bewegung erhalten, um zu bemerken,

ob die Striche bereits stark genug sind. Die Zeit, wie lange das Scheidewasser auf der Platte stehen muß, wird durch die Stärke der Schraffirung jeder Stelle bestimmt; denn das Aetzwasser darf an einem Orte wie am andern nicht gleich stark einfressen. Dieses zu verhindern, bedeckt man solche Gegenden, wo die Aetzung bereits schon stark genug ist, mit Wachs, Oel, oder mit Talch, wo alsdenn das Wasser nicht mehr angreift.

§. 215.

Wenn das Scheidewasser seine gehörige Wirkung gethan, so wird die Platte allezeit mit laulichem Wasser abgespült, um die geätzten Figuren von dem Scheidewasser zu reinigen. Der Aetzgrund läßt sich leicht mit einem Stücke Filtz abwischen, wenn die Platte über einem Kohlfeuer erwärmt ist.

§. 216.

Die Wirkung des grünen Aetzwassers geht viel langsamer von statten. Man bedeckt zu dem Ende den Rand und die unpolirte Fläche der Platte mit Talch und legt dieselbe in einen besondern Aetzkasten, worin das Aetzwasser in beständiger Bewegung erhalten wird, wenn es in die radirten Züge erforderlich eindringen soll. Man hat stehende und liegende Aetzmaschinen.

§. 217.

Die Reißnadeln, womit man in dem Firniß zeichnet oder reisset, werden von mittlern oder groben Nähnadeln gemacht. Nach Beschaffenheit der Zeichnung müssen einige spitzig, andere aber mit einer runden Spitze versehen, oder stumpf seyn. Dergleichen Werkzeug braucht man von verschiedener Dicke. Man giebt ihnen einen fingerlangen cylindrischen Stiel von Holze. Ueberdies ist

auch

auch nöthig, daß man einen Schleifstein, eine Bürste oder eine Feder bey der Hand hat.

Von der Art in Kupfer zu schaben, die man die schwarze Kunst nennt.

§. 218.

Die Künstler, welche das Kupfer schaben, um eine Figur eben so deutlich auszudrücken, als in Kupfer zu stechen, finden so viel Wege zu fehlen, als jene, folglich eben so viel Schwierigkeiten.

§. 219.

Der Kupferstecher in schwarzer Kunst nimmt eine geschliffene Platte, welche er durch ein Kratzeisen dergestalt rauh macht, daß wenn die schwarze Farbe darauf gerieben und ein Abdruck davon gemacht wird, das ganze papierne Blatt des Abdrucks kohlschwarz, wie die geschliffene Platte des Kupferstechers schneeweiß erscheint.

§. 220.

Der zerkratzte Grund ist also die Hauptanlage des Schwarzkünstlers. Seine ganze Arbeit beruhet in diesem rauhen Grunde, welcher grob und fein, rauch und zart kann gemacht werden, zu welchem Ende verschiedene Werkzeuge bereit liegen müssen.

§. 221.

Ein Stahl, welcher mondscheinförmig, scharfschneidend, und wie ein dünner, feiner, kurz und seicht eingeschnittener Kamm zugerichtet ist, dienet den Grund zum Hauptwerk zu verfertigen. Dieser Stahl hat seinen Handgriff, welcher mit der Faust gut gehalten, und dann die geschliffene Platte vest und enge durchgearbeitet wird, damit

mit alles wie die Haut eines Seehundes rauh werde. Man drückt einen solchen Stahl nach seiner Rundung mit seinen Zähnen, ohne grosse Gewalt sehr enge und mit gleicher Bewegung hin und her in das Kupfer, welches dadurch eine schöne gleiche und granirte Rauhigkeit, wie Chagrin bekömmt, und im Abdruck gleich kohlschwarz erscheint, welche Schwärze nach dem groben oder zarten Kratzeisen entweder sehr rauh oder sammetartig ausfällt.

§. 222.

Der Künstler ergreift alsdenn das Reiszeug, seine Zeichnung auf der Platte zu entwerfen. In dieser Zeichnung sucht er gleich die hellen Theile, und dort fängt er an diesen Grund mit einem spitzigen scharfen Messer wegzuschaben. Der Raum, den er dadurch weggebracht hat, scheint im Abdrucke schon weniger schwarz. Durch das viele oder wenige Schaben kann er eine ganze Schattirung vom Kohlschwarzen bis auf das Schneeweise stufenweise herausbringen. Je tiefer er schabt, desto weisser erscheint der Raum. Beym Stechen und Aetzen arbeitet man also nichts als schwarze Linien und Striche in das Kupfer hinein; beym Schaben hingegen macht man lauter helle Theile, damit das Licht herauskomme. Indem nun alles immerfort nur geschabet und nichts gestochen wird, so entsteht auch nirgends eine scharfe Linie oder Schraffirung, sondern alles erscheint sanft und fliessend, wie eine hingeblasene helle Fläche.

§. 223.

Weil nun diese Arbeit in nichts als Flächen, keinesweges aber in einer Vertiefung besteht; so leidet die Kupferplatte nicht so viele Abdrücke, als eine gestochene oder radirte. Bey allen diesen Kupferarbeiten ist nun mehrentheils alles an der Kunst zu zeichnen, an der Geduld und

Gelassenheit, an einem scharfen und geschickten Auge und an einer wohlgeübten Hand gelegen.

§. 224.

Man hat in den neuern Zeiten eine neue Art Kupferstiche, welche denen Zeichnungen mit Röthel ähnlich sind. Der Künstler bedient sich in diesem Fall an statt des Grabstichels der so genannten Scharfbunzen. Es ist bekannt, daß die eine Grundfläche der gedachten Scharfbunzen ganz mit kleinen scharfen Spitzen bedeckt ist. Die Bunzen prägen also in die Kupferplatte feine Punkte ein, wenn man sie mit einem Hammer treibt, und mit diesen Punkten werden die Figuren statt der Schraffirung ausgefüllt. Bey den Stellen einer Figur, die das mehreste Licht haben, wählt der Künstler einen Bunzen, der feine und kurze Spitzen auf der gedachten Grundfläche hat. Man sieht so gleich, daß er bey einer Stelle, die einen stärkern Schatten hat, jederzeit auch einen Bunzen nimmt, dessen Spitzen stärker und länger sind.

§. 225.

Will man Kupferstiche hervorbringen, welche mit bunten Farben abgedruckt sind; so muß man zu dieser Absicht so viele Platten stechen, als der Kupferstich Farben haben soll, und zwar alle genau von einerley Grösse. Auf einer jeden Platte aber kommen nur diejenigen Sachen, die einerley Farbe tragen sollen, obgleich auf jeder Platte die ganze Zeichnung getragen seyn muß, damit alle einzelne Theile aufs genaueste unter einander übereinstimmen. Sind die Platten alle fertig gestochen, so drucket er diejenige, auf welchen die mehresten Sachen vorkommen, auf dicken und glatten Papier ab. Ist die Farbe völlig trocken geworden, daß sie sich nicht vermischen kann, so feuchtet man das Papier von neuem wieder an, passet eine andere Platte genau in die Fugen des vorigen Druckes

ein; trocknet das Papier, feuchtet es an und wiederholt das beschriebene Geschäfte, bis alle Platten abgedruckt sind. Man kann eben diese Art Kupferstiche hervorbringen, indem man jeder Figur ihre Naturellfarbe mit dem Finger einreibt, und das Ueberflüssige vor dem Drucke genau abwischt.

Von dem Kupferdrucken.

§. 226.

An der Geschicklichkeit des Kupferdruckers ist sehr viel gelegen. Die künstlichsten Kupferplatten werden öfters durch die ungeschickten uud groben Hände des Kupferdruckers verdorben. Ein geschickter Künstler wird also dafür Sorge tragen, daß seine Arbeiten unter seinen Augen, und mit aller möglichen Sorgfalt die Presse verlassen.

§. 227.

Die Kupferpresse thut bey dieser Kunst die beträchtlichsten Dienste. Die vornehmsten Theile derselben sind die Walzen, welche eigentlich eine Platte überrollen und abdrucken müssen. Die untere Walze pflegt etwas grösser zu seyn als die obere. Sie liegen mit ihrer ganzen Länge übereinander, und erlauben nur dem Laufbrete und der Platte mitten zwischen sich hindurch zu laufen.

§. 228.

Die schwarze Farbe, welche man mit dem Oelfirnisse auf einem Reibsteine klein reibt, und womit die Kupferstiche gedruckt werden, wird die Frankfurterschwärze genannt. Ganz rothe Kupferstiche liefert der Zinnober und Menning, dunkelrothe der englische Kugellack oder der Florentinerlack, blaue das Berlinerblau. Alle diese Farben werden auf einem Reibestein auf das feinste mit einem guten Oelfirniß zerrieben. Am besten wird dieser Firniß aus Nußöl verfertiget. Weil dieses aber etwas kostbar ist, so nimmt man auch altes reines Leinöl. Man

kocht es, wie die Buchdrucker in einem kupfernen Topfe mit einem Deckel, und läßt es so lange in der Glut stehen, bis es brauchbar ist.

§. 229.

Das Papier, worauf man abdruckt, muß nicht zu stark geleimt seyn, denn der Leim verhindert die Vereinigung der Schwärze mit dem Papier. Der Kupferdrucker feuchtet das Papier mit eben den Handgriffen an, wie der Buchdrucker.

§. 230.

Nach diesen Vorbereitungen schreitet man zu dem Abdruck der Kupferplatten selbst. Die Kupferplatte mit der hölzernen Tafel, worauf jene lieget, muß den Abstand beyder Walzen genau ausfüllen, und sich zwischen den beyden Walzen gedrengt durchpressen. Ehe die Platte geschwärzt wird, legt man sie auf einem Rost, unter welchen eine Pfanne mit glühenden Kohlen stehet, und läßt sie auf den Rost erwärmen. Hierauf schwärzt man die Platte bey jedem Abdruck auf diesen Rost, und vertheilet die Farbenklümpe mit den Druckerballen auf der Platte aller Orten gleich. Hierauf leget man die Platte auf das Wischbrett und wischt mit dem im Wasser genetzten Wischlappen die überflüssige Schwärze von dem Grunde der Platte, auf welcher nur die Züge geschwärzt erscheinen müssen. Unterdessen liegt auf der hölzernen Tafel eine doppelte Pappe, ein Bogen starkes Papier, und auf diesem lieget die unrechte Seite der Platte; ihre geschwärzte Oberseite bedecket mit einem weissen genetzten Papierbogen und diesen mit einem Makulatur. Das multumne Drucktuch, welches um die oberste Walze geht, preßt beym Drucken das Papier in die Schraffirung der Kupferplatte hinein, und die Farbe in der Schraffirung wird sich auf dem Papier abdrucken.

§. 231.

Von sehr grossen oder feinen Sachen kann ein Kupferdrucker täglich nur hundert, von mittelmässigen oder groben aber wohl zwey bis dreyhundert Abdrücke liefern. Tiefgeätzte Platten halten zwey= bis dreytausend, wenn solches grobe Radirungen sind; zärtere Platten tausend bis funfzehnhundert; gestochene zwey= bis dreytausend, und hartes Kupfer überhaupt mehr Abdrücke als ein weiches aus. Nach vollbrachtem Tagewerk benetzt er die Platte vermittelst eines Filzballen mit Baumöl, und wischt die Farbe mit einem Tuch rein aus der Schraffirung aus. Auf eben die Art reiniget er die Platte, wenn er die erforderlichen Abdrücke geliefert hat. Trocknet die Farbe aus Versehen ein, so wird sie in scharfer Lauge ausgekocht. Die ersten Abdrücke einer Presse fallen insgemein schlecht aus, denn die Platte schleift sich nach und nach durch das Drucken glätter ab. Nach den zehn ersten Abdrücken sind die nächsten zwey bis dreyhundert die besten.

Dreyzehnter Abschnitt.

Von der Bildhauerkunst.

§. 232.

Der Bildhauer lernt zuerst kleine Modelle von Wachs, von gebrannter Erde und von andern geschmeidigen Materien verfertigen, um sie zur Richtschnur in seinen grossen Werken zu gebrauchen. Dieses nennt man modelliren, und wenn solches mit Wachs geschieht, poussiren.

§. 233.

Um in Thon zu modelliren, thut man den Thonkuchen auf ein Gestelle, welches der Poussirstuhl genannt wird. Man arbeitet anfänglich mit den Fingern; beym

Fortgange der Arbeit braucht man hölzerne Werkzeuge, womit der Thon gestrichen und die Figur endlich mit einem nassen Pinsel geglättet wird. Der Thon oder die reine Erde muß sehr trocken, ohne allen Sand im Wasser geweicht und wohl geschlagen seyn, damit er nicht zu hart und nicht zu weich bleibe.

§. 234.

Will man in Wachs poussiren, so schmelzt man ein Pfund reines Wachs mit zwey Unzen Terpentin, eine Unze Unschlitt und eine Unze gemeines Oel. In diese Mischung thut man etwas rothe feingeriebene Erde oder Zinnober, um dem Modell eine angenehmere Farbe zu geben. Dieses also zubereitete Wachs wird mit den Fingern und Poussirhölzern eben so wie der Thon kalt bearbeitet.

§. 235.

Man modellirt gemeiniglich im Kleinen, welches man deswegen thut, sowol um den Begriff zu erhalten, den man sich von dem Werke, welches man ausführen will, gemacht hat, als auch um das verfertigte Muster leicht fortzubringen, und an den gehörigen Ort vorweisen zu können. Hat dieses kleine Modell den Beyfall erhalten, so verfertiget der Bildhauer nunmehr in rechter Grösse ein thönernes Modell, so groß als die Statüe werden soll, und zwar mit gröbern Poussirbeinen und nach einem grössern Maasstabe, just nach den Zügen des kleinern erstern Thonmodells. Hat man dieses grosse Thonbild fertig, so bemüht man sich es in Gyps genau abzugiessen. Zu dem Ende schneidet von dem grossen Thonmodell den Kopf, die Aerme und Beine ab, man umgiebt den Rumpf des Thones mit hölzernen Brettern, und einen Rand von Thon, und zuletzt übergiesset man den Rumpf mit dem flüssigen Gipse. Nach einer halben Stunde wird diese geronnene Schale von Gips vom Modell abgelöset, und

die

die ebenfalls von Gipse abgeformten Hälften des Kopfs u. s. f. zusammengesetzt, getrocknet und mit Leinöl bestrichen, und man bekommt solchergestalt von Gips eine grosse hohle Form, in deren Höhle man zu dem rechten Modelle Gips oder Wachs eingiesset.

§. 236.

Eine eigentliche Gipsstatue muß durchgehends dichte und nicht hohl seyn, und dient nunmehro zum abkopiren in Holz oder Stein. Hierzu braucht man nun hauptsächlich die Mensur. Dieses ist nichts weiter als ein viereckichter Rahme von Holz, mit einem Kreutze mitten durch wie ein Fenster abgetheilt. Es wird dieser Rahmen durch ein Paar eiserne Stangen an der Decke der Werkstube horizontal aufgehängt, gerade über der darunter stehenden Statüe. Die Seiten des Rahmens sind in Zolle eingetheilt, natürlich oder verjüngt, nachdem das Modell durch Vergrösserung oder Verjüngung oder gleich groß in Marmor kopirt werden soll. Man hängt über die gleichnamigen Zolle der Seiten des Rahmen Bleyschnüre bis an das Modell und den Marmor herab. Diese vier Schnüre umfassen gleichsam die Statüe, und schliessen sie in einem vierseitigen hohen Kasten ein. Hierdurch kann man gleichsam mit einer geometrischen Gewißheit die Weiten der Glieder unter sich selbst, und ihre hohlen Tiefen treffen. Man trägt also alle diese Maasse Stückweise und von Glied zu Glied von dem gipsernen Modell, mit dem Zirkel an die Schnüre der marmornen Statüe, um eben diese Weiten auch an dem Marmor abstechen zu können. Man stelle sich also diese Mensur so vor, wie der Kupferstecher seine Zeichnung durch grosse oder kleine Quadraträume grösser oder kleiner kopirt. In jedes abgestochene Gemerk des Zirkels am Marmor, boret man mit dem Borer ein Loch in den Stein, um das überflüssige Stück am Marmor wegzu-

hauen. Man bedient sich aber dieser Mensur nur zu den wichtigsten Marmorbildern, weil sie viel Zeit wegnimmt.

§. 237.

Um in Holz, Sandsteine und Marmor zu hauen, braucht der Bildhauer unzählige Gattungen von Werkzeugen, welche gemeiniglich durch das einzige Wort Meisel ausgedruckt werden. Man braucht Eisen, um das Grobe und Rauhe wegzuhauen; den Stein in eine gehörige Form zu bringen; diese endlich zu vollenden, dazu ist alle Augenblicke fast ein andres Eisen nöthig. Daher hat man Schuh- oder Spannlange, spitzige, zweyspitzige auch dreyspitzige, achtspitzige oder flache Eisen; die erstern nennen sie auch Hundszähne. Den Stein endlich glatt zu machen, braucht man Raspeln und Schneideisen; andres Zeug zum bohren, graben, vertiefen, aushöhlen, schaben und poliren. Alle solche Eisen zuzurichten, muß der Künstler sich nicht scheuen, in das Schmiedehandwerk zu pfuschen. Die Eisen müssen habergelb gehärtet seyn. Es helfen auch Zirkel, Lineale, Winkelmaaß, Senkbley, Steinsägen und andere Sachen. Die Eisen werden mit der linken Hand an die Züge angesetzt, und mit der rechten schlägt man durch eiserne Hammer oder hölzerne Schlägel auf die Eisen. Während der ganzen Arbeit stehet die marmorne Statue auf einem von starken Brettern zusammengesetzten Poussirstuhle.

§. 238.

In unsern Gegenden bedienen sich die Bildhauer mehrentheils der Pirnaischen oder auch derjenigen Sandsteine, welche uns die magdeburgischen Steinbrüche liefern. Man unterscheidet gemeiniglich dreyerley Arten der Sandsteine, nemlich in Absicht auf ihre Härte oder Weichheit, nach den Farben und dem groben oder feinen Korne, nachdem man sie zu Mühlsteinen, Schleifsteinen oder Werkstücken anzuwenden willens ist.

§. 239.

§. 239.

Zu Dingen von einigen Werth bedient man sich des Marmors. Andere Materien sind entweder zu kostbar oder zu klein, die Natur in ihrer Grösse vorzustellen. Der Porphyr und Granit ist so hart, daß er uns mehr zur Verwunderung als zur Nachahmung übrig geblieben ist. Die Arten des Marmors sind der weisse, schwarze, gelbe, rothe, braune, graue, grüne und die gemischten Marmor von allerley Flecken und Adern. Die Alten verstanden die Kunst den Marmor zu coloriren und ihn fleckicht zu machen. Der Graf Caylus giebt davon Nachricht *) und führt zugleich eine hierher gehörige Abhandlung von Calzabigi an **).

§. 240.

Wenn das Holz oder Stein nach dem Umrisse der Kohle und den abgetragenen Zirkelstichen ausgehauen werden soll, so hütet sich der Künstler bey dem Stein hauptsächlich, daß er mit seinen stählernen Werkzeugen die Züge des Steins oder Marmors nicht zu tief weghauet, und es gehört besonders bey dem Marmor viel Geduld dazu, indem sich der harte Marmor jedesmal nur in kleinen Schuppen lossprengen läßt. Was diejenigen Gliedmassen des Marmors betrifft, welche als die Arme und Beine, oder die vorspringenden Gewande hohl sind; alle solche Theile werden mit dem Eisen nicht auf der Stelle hohl untergraben, man lässet hier und da unter den aufgehobenen Armen etliche Zapfen des Marmors unausgehauen stehen, weil der Transport dergleichen Glieder, die keine Stützen haben, beschädigen könnte, und man schlägt diese Zapfen erst auf dem Platze unter den Armen weg, wo die Bildsäule aufgerichtet wird.

§. 241.

*) Abhandlung zur Geschichte und Kunst. Th. I. S. 170.

**) Sopra du Marmi figurati dell' antica citta di Ercolano.

§. 241.

Die Stuckatur oder der nachgemachte Marmor ist eine Composition, deren Grundwesen aus Gips bestehet. Die Härte, welche man ihr zu geben weiß, die verschiedenen Farben, welche man darunter mischet, und die Politur, deren sie fähig ist, machen sie geschickt, den allerprächtigsten Marmor bey nahe natürlich vorzustellen. Mit dieser Composition werden die Stuckaturarbeiten gemacht, welche in der Bildhauerey zu Zierrathen dienen.

§. 242.

Das Holz, welches man in der Bildhauerey gebraucht, ist Linden, Eichen, Espen und Nußbaumholz. Gemeiniglich hauet man die Kirchensachen aus Lindenholze, und das Eichene wendet man zu Verzierungen an, welche an der freyen Luft zu stehen kommen. Die Eisen, die im Holze vorkommen, sind das aufgeworfene Eisen, das Hohleisen, das Balleisen und der Knüppel. Wenn der Tischer den Körper des Holzes glatt gehobelt hat, so wird zu den Verzierungen entweder ein Modell von Wachs verfertiget, oder der Umriß durchgestäubt. Hierauf folgt das Aushauen der Figur mit dem Eisen und Knüppel. Zuletzt schneidet der Bildhauer mit dem Eisen die Feinheiten der Züge aus freyer Hand durch gelinde Stösse nach. Die Verzierungen von Laubwerken, Blumen u. s. f. werden alle Stückweise zusammengeleimt, und in schweren Stücken schraubet man sogar die Theile der Verzierung mit eisernen Schrauben fest. Oefters vergoldet und lackirt man die ausgehauenen Schönheiten.

§. 243.

Nunmehro folgen die Bildhauereyen in Medall, oder das Bildgiessen. Gemeiniglich giesset man Figuren in Bley. Man verfertiget zu dem Ende ein Modell von eben der Grösse, als die bleyerne Statüe haben soll von

Stuck,

Stuck, d. i. ein Mengsel von Kalck, Sand und Gipse, dessen Mischung dergestalt eingerichtet werden muß, daß die Materie leicht hart werde, oder man haut sich auch ein Modell von Holze aus. Ist das Modell fertig, so wird es, um die Gießforme zu bekommen, mit einer Vermischung von Gips, Ziegelmehl und Ochsenblut abgeformt. So dick als der Bleyguß ausfallen soll, von eben solcher Dicke walzet man auf einer Tafel mit Rahmen eine Lage Thon; man leget diesen Thon in die Form, die Form wird umwickelt, und das völlig geschmolzene Bley hineingegossen. Nach dem Gusse wird die Form und der Thon zerschlagen, das Bley überraspelt, und man giesset die fehlerhaften Blasenlöcher voll. Auf eine ähnliche Weise verfährt man auch mit den übrigen Metallen.

Vierzehnter Abschnitt.

Von der Steinschneiderkunst.

§. 244.

Der Steinschneider gräbt in Crystalle und Edelgesteine theils hohle, theils erhabene Bilder. Die Steine sind Kieselsteine, eigentliche Agate, Feuersteine, Karniole, Chalcedonier, Onix, Sardonix, Opalen, die Feldkiese, Felsagate, Jaspisse und Porphyr, alle Arten von Krystallen, Demanten, Sapphir, Rubine, Topaser, Smaragd, Granat, Hiacint, Aquamarin (Berill) Ametist, Chrisolit. Die Edelgesteine hat man durch künstliche Glasflüsse nachzuahmen gesucht. Man sehe davon Neri Glasmacherkunst mit Kunkels und Merrets Anmerkungen.

§. 245.

Um nun die bisher erzählten Steine, Glas und Glasflüsse zu schneiden, so hat der Steinschneider folgende

Werk-

Werkzeuge nöthig; die Steinsäge, Steinpresse, Schneidemaschine u. s. w.

§. 246.

Das Graviren der Petschiersteine, der Gemmen oder Cabinetsstücke geschiehet entweder in die Tiefe oder in Basrelief durch subtile kupferne Spillchen von allerley Spitzen und mit geölten Smergel, an den härtesten Arbeiten aber vermittelst des Demantpulvers. Man zeichnet den Riß mit dem Bleystifte auf die Steine, und schneidet die Hauptflächen derselben mit dem Schneiderädchen (Blechscheibe) aus dem Groben. Die Nasen, Augen, Mund und Haarlocken, werden mit dem Demantpulver ausgedreht und zuletzt alles mit Trippel polirt. Wenn man zwey Stücke von Steinen in ein Ganzes zu bringen vor nöthig erachtet; so verrichtet man diese Zusammenküttung mit Mastixpulver und einem Pulver von eben der Art Steinen, die man vereinigen will, über einen brennenden Lichte. Wie man allerhand Abdrücke von geschnittenen Steinen u. d. gl. verfertigen könne, davon soll mündlich gehandelt werden.

§. 247.

Mit dem Steinschneider ist der Stempelschneider und Medailleur verwandt. Der erstere gräbt das Gepräge einer Münze einwärts in Stahl. Der Künstler gebraucht Grabstichel, allerley Feilen, kleine Schriftbunzen, Verzierbunzen zu den Sternchen, dem Laube u. s. w. Der Petschirstecher (Siegelgraber) senkt in allerley Metalle die Züge mit Grabsticheln, Bunzen, Verzier- und Schriftbunzen ein, die Schriften durch das Schlagen, und die Wapenzüge ebenfalls, oder diese schneidet man auch, wenn es wenig zu bedeuten hat, mit Grabsticheln in einem drehbaren Stempelstocke aus.

Ende des ersten Bandes.

Staatliche Bibliothek Regensburg

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Prange, Christian F.

Christian Friedr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künste worin die ersten Gründe der Zeichenkunst, Maler-, Kupferstecher-, Bildhauer- und Baukunst erklärt werden
Bd.: 1

Halle 1778

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Art.140(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11081482-1
VD18 15515672-001